

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA ESPAÑOLA)



TESIS DOCTORAL

**La representación narrativa y la identidad en la novela española
contemporánea:**
Juan José Millás y Antonio Orejudo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR
Patrick Toumba Haman

Director
Epicteto Díaz Navarro

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

**LA REPRESENTACIÓN NARRATIVA Y LA IDENTIDAD
EN LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA:
JUAN JOSÉ MILLÁS Y ANTONIO OREJUDO**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

PATRICK TOUMBA HAMAN

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR

EPICTETO DÍAZ NAVARRO

Madrid, 2014

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mis sinceras gracias a quienes contribuyeron, directa o indirectamente, a la elaboración de este trabajo:

En primer lugar, al director de esta tesis, el Dr. Epicteto Díaz Navarro, por su gran generosidad y paciencia, los consejos y sugerencias enriquecedores que me proporcionó incansablemente y sin cuyo tesón y constante estímulo no hubiera sido posible llevar a cabo este trabajo; al Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé, de la Universidad de Alcalá de Henares, tanto por sus extraordinarias clases de lengua española y cultura hispánica en el verano de 2000 en la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial, Malabo, como por todo lo compartido.

A la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), por su financiación (17 meses: de octubre de 2011 a febrero de 2013), aunque parcial, de mi estancia, por la situación económica que conoce España desde hace unos años ya.

A todos mis profesores y compañeros de Máster del Departamento de Filología Española II de la universidad Complutense, Madrid, y especialmente, al Dr. José Cipriano Paulino Ayuso, que en paz descanse, a la Dra. Isabel Visedo Orden por haberme dirigido la memoria, a la Dra. Ángel Ena Bordonada por sus extraordinarias clases sobre Valle-Inclán, y a Anna Beltrame y Daniel Benito Sanz, por su buena amistad; al Dr. Niall Binns, del Departamento de Filología Española IV de la misma universidad, por la variada bibliografía sobre el posmodernismo que ha puesto a mi alcance; al Dr. Justo Sotelo Navalpotro y al Dr. Juan Carlos Pereira Castañares por sus sugerencias.

A mis tíos, Oumarou Haman y Oumarou Aman, y a sus familias respectivas, por los sacrificios consentidos por mí durante años, y a toda mi familia, en general.

A los cuatro profesores de español (Oumarou Bouba, Moveing Jean, que en paz descanse, Bouba Oumarou y Kolwe Taïwe) que he tenido en mis cinco primeros años de contacto con esta lengua en el colegio y en el instituto de Guider, por sus grandes esfuerzos en haberme inculcado el amor por el español, a pesar de no haber sido formados, en su tiempo, en la Escuela Normal Superior de Yaundé; a todos mis profesores de las universidades de Duala y Yaundé I, Camerún, por los conocimientos que me brindaron a lo largo de los años pasados en ellas. Quisiera tener un especial recuerdo para la Dra. Nkome Koloto Madeleine que desafortunadamente no ha podido ver este resultado por el accidente que la arrastró de la vida en 2013.

Al 'Programa Integral Vicente de Paúl', a la 'Fundación San Juan de Dios' y al 'Centro para Inmigrantes Santo Padre Rubio', con un especial recuerdo para Marisol, Patricia, Amelia, Julia y el Padre Jaime Álvarez Ribalaygua, por su enorme hospitalidad de la que me beneficié.

Por fin, quiero que me perdonen todos aquellos que no he podido mencionar en este espacio y encuentren aquí todos mis sentimientos.

Para:

Mi jefa, Fadimatou Oumarou Aman, con quien trabajé durante seis años en el Ministerio de la Enseñanza Secundaria en Camerún, pero que desgraciadamente no pudo ver este resultado, arrastrada por la muerte en un trágico accidente de circulación acaecido el 3 de noviembre de 2011, cuando llevaba yo justo un mes aquí en España.

Mis padres, Haman Toumba Bernard, que en paz descanse, y Asta Alkali Marie, por su paciencia en haber guiado mis primeros pasos en el camino de la educación.

Mi mujer, Briya, y nuestros hijos, Stève y Sarah, cuyo amor y entereza me sostuvieron e incentivaron en la elaboración de este proyecto.

ABSTRACT

The present work, 'Narrative representation and identity in the Spanish contemporary novel: Juan José Millás and Antonio Orejudo' aims to highlight the different manifestations of the crisis of identity experimented by the heroes, in three and two novels of both writers, respectively: *Laura and Julio* (2006), *The World* (2007), *What I know from little people* (2010), and *Advantages of Rail Traveling* (2000) and *A Moment of Rest* (2011). The concept of identity, in this context, does not refer to the characteristics likely to identify a whole community from another, but it is rather related to a personal level. Thus, the protagonists of the above mentioned novels struggle so as to reconstitute their broken identities.

This investigation is centered on six main points, known as chapters: in the first one, 'Context and theoretical basis', we define, on one hand, the postmodernism in which our texts are situated, so that to understand the influence of that on our authors and thus, on the behavior of our characters as they are the result of the author's imagination. On the other hand, we briefly define some concepts related to the methodology used to achieve our main goal, consisting of understanding, according to the characters attitudes, a specific socio-historical and cultural period of Spain: the Franquism. Those concepts are, principally, narratology, sociocritics, psychoanalysis, the theory of reflection, the theory of doubling, ideology, interpretation and the theory of reception. The second chapter, 'The characters as actantial entities', intends to understand relationships among the characters. For that, after an identification of the most important ones, we have presented, for each novel, an actantial model, suggested by Greimas, where the different configurations can be appreciated, in regard to the desire of the protagonists. Moreover, the chapter highlights attitudes likely to bring us to understand that most of the time we are dealing with socially disappointed characters. For instance, we can observe situations where they are not satisfied with their identities and thus the solution for them uses to be the research of what can be understood as their lost part, even using violence against a second figure considered as their mirror. That explains the presence of other subjects such as twins, little representations, prolongations, etc. of the protagonists. In the same vein, that duplication is clearly represented at the space construction, creating, thus, symmetry. In some moments, the protagonists seem to act differently, so as to feel themselves into other bodies. In the

third chapter, 'The characters in space and time', it can be noted that our subjects are not always satisfied both with the place and the time they experience. For example, they create some real or mental events distant from the period they live and seem to live lives differently of what they are really supposed to. In some occasions, we can think they have lost their spatial and temporal marks; in other times, they even forget experienced past events, although voluntarily, to probably look for a kind of complicity from the readers and invite them to feel compassion. Chapter four, 'The characters as voices' focuses on the different ways the tales are presented: the attitude of the narrators, their place inside the texts, their relations with other characters, etc. The most important remark to be made is that at some times, the characters no longer need to be introduced by narrators who decide on their thoughts. For that, they become narrators themselves, take their destiny and assume the role of presenting and defining their feelings from their point of views. Chapter five, 'Literature as mimesis and virtualization of the world by protagonists' basically intends to make a reflection on literature in general. It specifically shows the relations of literature and society, fantasy and reality, and issues such as writing, reading, book market, etc.; it is a model appreciated by our protagonists. For instance, almost all of them are writers or wish to become so, which states the high presence of autobiography. They matter is that they probably write because they want to assume and defend their positions. Moreover, the same chapter tries to introduce the ways our characters feign to do actions which are distinct from what they really are or use to do.

All the above five chapters lead to a sixth one, entitled 'Ideological dimension'. For instance, as already stated, some characters are reflected in others, phenomenon which produces symmetry. The space in which they act represents their psychic state. The time they live is no longer chronological but static, which can justify the constant efforts made by them in order to come out of their captive situation and, thus, to construct their personality. Facts that can justify the narration they assume in certain moments making disappear the figures of the narrator. Moreover, they choose to become writers, the only way of stuffing the wounds they live. Definitely, we can say that unless the texts can sometimes be situated in recent periods of the history of Spain, Millás and Orejudo certainly want to criticize the spanish postfranquism's era, in general, where human beings seemed to ignore their future. For example, this situation is clearly shown, where some characters are stunned by the sequels of the Spanish civil war and are therefore afraid to come out to the street fearing not to be recognized. Their

fight is also the one against literary institutions or artistic identity in a society where meritocracy is less recompensed. Moreover, both writers, to present their quite similar ideas, proceed differently: on one hand, Millás is quite serious, unless he occasionally introduces techniques such as irony or sarcasm; on the other hand, Orejudo act through ridicule, showing realities in a joking way. That is why the protagonist of *Advantages of Rail Travelling* hides in a mad identity, to laugh at the institutions. At the end, we can say that both authors intend to create with their pen a better world in which the relationships prevail among its inhabitants.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	i
DEDICATORIA.....	ii
ABSTRACT.....	iii
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I: CONTEXTO Y BASES TEÓRICAS	25
1-1- Entre modernismo y posmodernismo	26
1-2- El posmodernismo en España	34
1-3- La teoría del extrañamiento	38
1-4- La narratología	42
1-5- La sociocrítica.....	47
1-6- El psicoanálisis	48
1-7- La teoría del reflejo	50
1-8- La teoría del desdoblamiento	67
1-9- La ideología	70
1-10- La interpretación	74
1-11- Teoría de la recepción.....	78
CAPÍTULO II: LOS PERSONAJES COMO ENTIDADES ACTANCIALES	81
2-1- El censo de los personajes.....	86
2-1-1- En Juan José Millás	87
2-1-2- En Antonio Orejudo	87
2-2- El esquema actancial.....	89
2-2-1- El modelo actancial en Juan José Millás	93
2-2-2- El esquema actancial en Antonio Orejudo	98
2-2-3- El cuadrado semiótico	101
2-3- El juego de interrogaciones.....	103
2-4- El reflejo entre los personajes de Juan José Millás.....	106
2-4-1- Julio y Manuel en <i>Laura y Julio</i>	109
2-4-2- Juanjo, entre María José y Luz Acaso	113
2-4-3- El protagonista y su doble en <i>Lo que sé de los hombrecillos</i>	118
2-4-4- Reflejos entre objetos en la narrativa de Juan José Millás	125
2-5- La doble figura de Martín Urales de Úbeda en Antonio Orejudo.....	127
2-6- La violencia en los personajes de Juan José Millás	128
2-7- La crisis de representación.....	132
2-8- Personajes, máscara e indumentaria en Juan José Millás	138
2-9- Crisis sentimentales en nuestros personajes	141
2-10- La pasividad de los sujetos en Juan José Millás	145

2-11- La animalización en los personajes de Antonio Orejudo.....	146
2-12- La sexualidad	148
2-13- La mentira en nuestros protagonistas.....	151
2-14- La esquizofrenia.....	156
2-15- Psicología y lucha con el psiquismo	162
2-16- Narradores de Juan José Millás y la figura del padre	166
2-17- El psicoanálisis en Juan José Millás	167
CAPÍTULO III: LOS PERSONAJES EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO.....	179
3-1- El espacio.....	181
3-1-1- La función referencial del espacio.....	185
3-1-2- La configuración del espacio en Juan José Millás y Antonio Orejudo	191
3-1-3- El aquí y el allá en Juan José Millás y Antonio Orejudo.....	197
3-1-4- Los espacios simbólicos en Juan José Millás	202
3-2- El tiempo.....	212
3-2-1- Tipología de los sujetos en su relación con el tiempo	215
3-2-2- El tiempo de la conciencia.....	216
3-2-3- Los mecanismos de la memoria y del recuerdo en los personajes	224
3-2-4- Memoria y construcción de la identidad personal o colectiva.....	230
3-3- Personajes y discapacidades en nuestros autores.....	236
3-4- La parodia en Juan José Millás y Antonio Orejudo.....	239
CAPÍTULO IV: LOS PERSONAJES COMO VOCES	243
4-1- El narrador	246
4-1-1- El narrador omnisciente.....	250
4-1-2- El narrador homodiegético	252
4-1-3- La narración en segunda persona.....	259
4-2- Perspectiva doble en Juan José Millás	269
4-3- Relato antidetektivístico	273
4-4- Narración fotográfica.....	275
4-5- Ausencia de la figura de los personajes en Juan José Millás.....	277
4-6- La casualidad como fuente narrativa	278
CAPÍTULO V: LA LITERATURA COMO MÍMESIS Y VIRTUALIZACIÓN DEL MUNDO POR LOS PROTAGONISTAS	283
5-1- Fingimientos	288
5-2- La autobiografía en el corpus.....	292
5-3- Orígenes e identidad del mundo o de la Historia en Juan José Millás.....	298
5-4- La ironía y el humor como estrategias de mimetismo	304
5-5- La creación de mundos a partir de la literatura y la escritura	308

5-6- Fantasía y realidad	317
5-7- El mundo a través del proceso de lectura.....	326
5-8- Literatura y comercio.....	328
5-9- Literatura y globalización	330
CAPÍTULO VI: LA DIMENSIÓN IDEOLÓGICA.....	335
6-1- Crítica de la identidad social.....	346
6-2-Crítica de la sociedad	353
6-3- Crítica de otros aspectos de la sociedad.....	372
6-4- Restauración de la memoria.....	382
6-5- La autoría	393
6-6- Crítica de la literatura y la identidad literaria	399
6-7- La búsqueda de la libertad	406
6-8- La lectura como medio esencial.....	410
CONCLUSIONES.....	415
BIBLIOGRAFÍA	423

“...La verdad es muy difícil señalarla con el dedo. [...] al fin y al cabo nos pasamos la vida buscando personas que no existen, lugares y estados mentales imaginarios que nos han dicho que son reales, pero que jamás hemos experimentado por nosotros mismos” (Antonio Orejudo, 2000: 36).

INTRODUCCIÓN

En efecto, mi interés por la narrativa de Juan José Millás nació en la universidad de Yaundé I en Camerún, donde en 2010 presenté una tesina para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, basada en su ‘Trilogía de la soledad’ (*El desorden de tu nombre*, *La soledad era esto* y *Volver a casa*). Por otra parte, mi primer contacto con las novelas de Antonio Orejudo se hizo gracias a las recomendaciones de Epicteto Díaz Navarro en el año académico 2011-2012 cuando estaba matriculado en el máster de literatura española en la Complutense. De este modo, llegué al siguiente tema, objeto de la presente tesis: ‘*La representación narrativa y la identidad en la novela española contemporánea: Juan José Millás y Antonio Orejudo*’¹. Sin embargo, acercar las dos figuras en un trabajo como este no es sin duda fácil, en la medida en que nos encontramos con dos autores con preocupaciones estéticas distintas, por las generaciones diferentes a las que pertenecen. Del mismo modo, si el primero cuenta con una producción literaria considerable, el segundo, en cambio, sigue sin duda perfilándose en la búsqueda de la inscripción de su poética, en un terreno que consta de numerosos novelistas de generaciones anteriores. Todas estas razones hacen que en el marco de la presente reflexión, se vayan notando menos análisis e ilustraciones sobre Orejudo. Pero lo que más nos interesa subrayar es que a pesar de las diferencias a las que hemos aludido ya, ambos autores parecen compartir ciertos ideales, aunque con matices como veremos. Son ideales básicamente orientadas hacia el ser humano.

El ser humano, dotado de la razón, vive en un grupo con el que se identifica, en diversas etapas de su existencia, como se puede adivinar ya desde el proceso de imitación que nos caracteriza al nacer. Este grupo, dotado generalmente de cierto código de valores, influye en su existencia y construye, desde luego, no solo sus relaciones consigo mismo, sino también con los demás miembros de la comunidad a la que pertenece o con otros grupos más grandes con quienes comparte unos valores distintos, como sería por ejemplo sintomático de naciones constituidas por un número elevado de lenguas o dialectos. “La cultura (...) es esencialmente algo que atañe a la memoria: es el conocimiento de cierto número de códigos de comportamiento, y la capacidad de

¹ Entre las novelas de los dos autores en los que se basa el presente trabajo, ocho son citadas con más frecuencia. Asimismo, siempre que aparezca la misma obra en una misma página, nos proponemos utilizar las abreviaturas siguientes, correspondientes a cada una de ellas: *EDDN*: *El desorden de tu nombre*, *LSEE*: *La soledad era esto*, *VAC*: *Volver a casa*, *LJ*: *Laura y Julio*, *EM*: *El mundo*, *LSLH*: *Lo que sé de los hombrecillos*, *VDVT*: *Ventajas de viajar en tren*, *UMD*: *Un momento de descanso*.

hacer uso de ellos” (Todorov, 2000: 22). Por su constitución física, presenta probablemente el conjunto de rasgos más complejo que haya conocido el mundo². El enigma de esta complejidad radica en el propio enigma de las células de las que está formado, lo cual puede justificar los cambios de personalidad a que se encuentra sometido. Tanto factores internos como externos son capaces de originar esas fluctuaciones de identidad. Incluso en cierta medida es posible pensar que el ser humano no llega, en ocasiones, a controlar estas variaciones, debido al factor limitado de conocerse de manera absoluta. No estará de más recordar la fórmula de Montaigne según la cual el Hombre es un animal ‘variable y ondeante’, en la que es expresivo y justificativo de ese descontrol el hecho de asimilarse metafóricamente a una criatura privada de la razón.

Intentar ahondar en las personalidades de los personajes con el objetivo de entender las motivaciones de sus comportamientos es el objetivo que se propone llevar a cabo el presente trabajo, basado en el análisis de la ficción, reflejo de un espacio social en el que se inscribe. Dice Schaeffer que “...toda imitación implica una relación de similitud relativa entre lo que imita y lo que es imitado. Por otra parte, si la ficción implica procesos miméticos, entonces también pone en marcha relaciones de similitud” (2002: 62). Estas relaciones de similitud se sitúan en una red de niveles infinitos, desde los diferentes mecanismos y procedimientos puestos en marcha por la narratología, ciencia del relato, donde se construye un mundo comparable a otro, real, a las propias actuaciones de los personajes, que en él se incluyen, para con sus semejantes. De manera que, en definitiva, son similitudes observables en las relaciones mantenidas por los personajes con su propio mundo, con su pasado, su presente, en las que también pueden leerse sus inquietudes, sus temores, sus preocupaciones, sus esperas³, etc. Todo

² Según la UNESCO, “La cultura puede considerarse como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (<http://cccalafior.blogspot.com.es/2006/09/definicion-de-cultura-segn-la-unesco.html>). el carácter abarcador de la cultura se encontraba ya en la definición de Taylor. Según él, la cultura es: “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias. El arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (<http://www.buenastareas.com/ensayos/Cultura-Para-Edward-Taylor/3566081.html>). Dentro de esta definición resalta la importancia de exponer los hechos históricos, pero no solamente como una sucesión de hechos, sino de la conexión de los acontecimientos. De otra parte plantea cómo los fenómenos naturales son hechos concretos que parten de una lógica dentro del orden causa y efecto. Para Tylor la importancia del análisis de lo individual y lo colectivo radica en la coherencia entre los dos, pues si esto no se tiene en cuenta, pueden ser excluyentes en un momento determinado de la investigación.

³ A propósito de nuestras identificaciones con personajes de novelas, véase Eco (2002: 19). Por otra parte, la larga cita siguiente de Gardner explicita la relación existente entre ambas realidades: “En la ficción

esto no solo es significativo en el universo novelesco, sino que merece ciertos interrogantes el hecho de presentar, en determinadas maneras, esos mundos ficcionalizados, ya que como se puede ver otra vez con Schaeffer, “La imitación no es nunca un reflejo (pasivo) de la cosa imitada, sino la construcción de un modelo de esa cosa, modelo fundado en una parrilla selectiva de similitudes entre imitación y cosa imitada” (2002: 72-73). No olvidemos que otro aspecto propio de la expresión de la personalidad, en los autores, son las variadas formas en que pueden interpretarse sus textos, las múltiples facetas y significados que son capaces de revestir⁴.

El presente trabajo se propone analizar algunas novelas de dos autores españoles contemporáneos: Juan José Millás y Antonio Orejudo. Por la enorme cantidad de trabajos realizados sobre el primero, lo cual supone un riesgo al enfocar nuestro estudio sobre él, queremos, junto al segundo, destacar algunos rasgos observados en ellos. Por una parte, son rasgos comunes en la medida en que a pesar de formar parte de dos generaciones distintas, comparten cierta visión como veremos, probablemente por vivir experiencias parecidas en la contemporaneidad. Del mismo modo, son escritores que han recibido la influencia de los siglos anteriores. Hablando por ejemplo de los autores contemporáneos, Pozuelo Yvancos, en *Ventanas de la ficción*, menciona: “Un buen número de novelistas contemporáneos escriben novelas de ficción de finales del siglo XIX, aunque con un lenguaje de mitad de siglo [XX] y con personajes y situaciones

realmente grande, el sueño nos atrapa de todo corazón: no sólo respondemos ante cosas imaginarias-visiones, sonidos, olores-como si fuesen reales, sino que respondemos ante los problemas de la ficción como si fuesen reales: tenemos simpatías, pensamos, juzgamos. De manera vicaria, representamos los mismos avatares que han vivido los personajes, y aprendemos de sus fracasos y de sus éxitos una serie de modos de actuar, unas actitudes concretas, opiniones, afirmaciones, creencias, exactamente igual que las vamos aprendiendo en la vida” (2001: 51). Ya a partir de este paralelo, no cabe duda de que los escritores casi siempre están impulsados por motivos de retratar ciertos comportamientos de su época. Por otra parte, Isabel Cañelles nos muestra un ejemplo de la construcción del personaje como una especie de ida y vuelta. En efecto, según se puede leer en su pensamiento, el personaje nace de la figura de la persona, en la medida en que el primero casi siempre se inspira de una situación real, aun cuando no parece serlo. Por otra parte, la ideología, al fin y al cabo, toma cuenta de la figura de la persona, es decir, de una realidad social concreta. Es una empresa hecha posible gracias a las actuaciones o a las actitudes que se desprenden del personaje en el texto. Dicho de otro modo, la escritura es una especie de reciclaje de los materiales surgidos del baúl de nuestras memorias, por lo que “no debemos olvidar, a lo largo del proceso de reciclaje, que el mundo que estamos creando, ése que al final será nuevo y flamante, está hecho de antiguos materiales. Tan antiguos como el mundo (...), otro muy distinto del que provienen, con sentido, con causas y efectos (...), en el que a lo mejor, quien sabe, encontraremos la respuesta a nuestra pregunta, no por desconocida menos insistente” (Ricoeur, 1999: 24-25).

⁴ Mencionaba Eco que “una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada” (1990: 74). Del texto como realidad abierta, decía Paul Valéry en *Art Poétique* que “il n’y a pas de vrai sens d’un texte”, del mismo modo que afirmaba Borges que “L’idée qu’un texte peut être définitif relève de la religion ou de la fatigue”, ambos citados por el propio Eco (1990).

muy contemporáneas. Esto se ha acentuado en los comienzos del siglo XXI’’ (Lafuente, 2004: 52).

El personaje, a pesar de ser único en su caracterización-aunque sean gemelos-, suele tener un sinnúmero de rasgos descritos por la obra. Pasa igual con los seres humanos, diferentes los unos de los otros. Sus propias experiencias cotidianas dejan aparecer cierta línea de distinción, las unas de las otras. Al contrario que la ciencia que suele elaborar leyes, susceptibles de repetirse de manera infinita, la literatura, y específicamente la novela, crea universos singulares con personajes cuyas experiencias siempre difieren de una novela a otra. Dos textos diferentes, aunque sean de un mismo autor, nunca podrán coincidir de manera completa. Como apunta Barthes, ‘‘La palabra es irreversible, ésa es su fatalidad. Lo que ya se ha dicho no puede recogerse, *salvo para aumentarlo*: corregir, en este caso, quiere decir, cosa rara, añadir’’ (2009: 115). Como señala Baudrillard:

Pues las palabras son portadoras y generadoras de ideas, más, quizá, que al contrario. Mágicas portadoras de espejismos, no sólo transmiten ideas y cosas, sino que ellas mismas se metamorfosean y se metabolizan entre sí, obedeciendo a una suerte de evolución en espiral. Así se convierten en contrabandistas de ideas. (...) dado que las palabras pasan, traspasan, se metamorfosean, se convierten en porteadoras de ideas siguiendo unas rutas imprevistas, incalculadas (2002: 9-11).

Probablemente en este sentido Chomsky dice que ‘‘es muy posible [...] que siempre podamos aprender más sobre la vida y la personalidad humanas de las novelas que de la psicología científica’’ (En Lodge, 2004: 20). Por lo que nos proponemos destacar elementos propios a la visión de cada autor- ya que la sola diferencia de edad existente entre ambos, a la que añadiríamos su formación distinta.

El trabajo se basará en un intento de adentramiento en el tejido que confecciona la construcción de los personajes a lo largo de las diferentes novelas que analizaremos. Porque si estos son el producto de autores reales, huelga mencionar que evolucionan y se configuran, convirtiéndose así en entidades en perpetuo devenir a partir de varios elementos que son el espacio en el que se mueven, el tiempo tanto externo e interno que experimentan, las diferentes voces por las que se identifican y se nos presentan (por los narradores), del mismo modo que su obsesión por construirse un mundo propio. En este sentido, reflexionaba sin duda Ezquerro cuando afirmaba que ‘‘el personaje se construye en armonía con todos los elementos que componen la novela, es solidario a la

vez de los otros personajes, de la acción, del tiempo y del espacio dentro de los cuales evoluciona” (Mayoral, 1990: 16). Ya desde los tiempos remotos, la narración se relacionaba con la oralidad. Era el hecho de contar desde el punto de vista oral. De modo general, es la forma primaria bajo la cual nuestras experiencias cobran sentido. Hablar o escribir son, pues, una forma de mejor entender nuestras relaciones con el mundo. Escribir sobre viajes, al igual que muchos otros tipos de literaturas son formas de entendernos a nosotros mismos, pero también de materializar dichas relaciones con los demás con el fin de cuestionar el mundo. El hecho de contar de manera directa, desde el lugar donde acaecen acontecimientos- con impresiones de testigos, por ejemplo-, otorga a éstos un pleno sentido. Sin embargo, en el campo de la novela y específicamente del relato, donde lo narrado casi siempre supone una acción transcurrida ya, al contar, nos proponemos reflexionar sobre las experiencias pasadas a la vez que intentamos buscar una forma de integrarlas al resto de nuestras experiencias y conocimientos del mundo.

Vistos estos postulados, no cabe duda de que nos encontramos ante un problema de identidad de nuestros protagonistas que habrá que definir. Hablar al mismo tiempo de la identidad en la novela contemporánea supone vislumbrar, a partir de las actuaciones de los personajes, cómo los españoles, para definirse en la sociedad, se relacionan con un período de su pasado, aún presente de manera fantasmagórica. “Porque esos años existieron y han dejado una profunda huella en la mentalidad, en los hábitos y costumbres de los españoles, en su cultura política, en su relación con la democracia, en la conformación del Estado; en resumen, en aspectos importantes de su identidad” (Sartorius y Alfaya, 1999: 21). La amplia bibliografía existente al respecto en la literatura de los principios del siglo XX, como veremos en su momento, testifica esta relación con el pasado. Moreiras nos presenta por ejemplo la situación del español de los ochenta:

Con la muerte del dictador (y la desarticulación de la ideología franquista) y la subsiguiente entrada en el proceso de transición a la democracia, los españoles se vieron obligados a construir nuevas identidades en las que cupieran la diferencia y la diversidad, que ya existía, pero que había sido negada o reprimida. La ausencia de un padre dominante y tiránico, que silencia a sus niños y les niega el derecho a ser, que relega a la madre a la condición de presencia silente cuya única función es la de reproductores de seres que se acomodan a la ley simbólica, deja un vacío que los hijos, los españoles de los ochenta, llenan con la indiferencia, con la total inmersión en la sociedad del espectáculo, con el caos, la droga, el pasotismo... (2002: 149).

La narrativa española posmoderna conoce un progresivo auge que se manifiesta básicamente en la amplia producción de novelas y relatos cortos, con el consiguiente aumento de las colecciones dedicadas a la narrativa, traducciones de textos españoles a otras lenguas y proliferación de títulos, premios, reseñas, suplementos, revistas, etc. Si éstos constituyen indicios de vitalidad del género, no facilitan sin embargo el establecimiento de unas líneas dominantes, por ofrecer un panorama confuso del fenómeno narrativo. Pero si nos atenemos a los motivos temáticos y formales, notamos la presencia de la novela negra o de carácter policiaco, la novela histórica, la novela culturalista, la novela experimental, la novela intimista, etc. Características de la novela contemporánea: “Introspección subjetiva, tiempo interior, papel concedido al subconsciente, la *ilogicidad*, el reflejo del mundo del yo, la búsqueda de conocimiento, convergencia entre arte y pensamiento, de filosofía de literatura” (Lafuente, 2004: 53).

La literatura intimista nace influida por la opresión y falta de libertades durante el período del franquismo, que algunos escritores pensaron superar hallando soluciones mediante un género que se preocupara por la búsqueda de lo íntimo. Se trata de la novela intimista que constituye una de las notas dominantes de la nueva narrativa. Aludimos a aquellas novelas que de manera directa o metafórica recojan un intento de ahondar en las raíces de la propia personalidad que se presenta casi siempre como desasistida y frustrada. En algunos autores, como Juan José Millás, la historia aparece tamizada por la ironía, el sarcasmo o, simplemente por la actitud de desesperanza o desidia, y es en este sentido que se puede entender a Neuschäfer al hacer observaciones sobre la literatura española posterior a 1975. Destaca, entre otros rasgos, “conciencia política siempre alerta y capacidad para el humor sarcástico, para la caricatura grotesca, para el disparate carente de respeto, para la burla, para todas las formas posibles de la ironía, incluida la autoironía” (1994: 10). Los escritores que publican desde 1975 hasta hoy día son llamados escritores de la novela en democracia y tres serían las generaciones de estos novelistas. Millás⁵ formaría parte de la primera y Orejudo de la tercera. Según López Ribera, la novela escrita por ellos se hace “desde la conciencia de que la obra literaria ya no es el espejo de una época⁶” (2011: 12). Si dejamos de lado el

⁵ Santos Sanz Villanueva señala que Millás no solo es miembro de la generación de 1975 sino también es uno de sus fundadores, con *Cerberos son las sombras* publicado el mismo año; y Göring está de acuerdo con él (1994: 123).

⁶ Moreiras destaca dos elementos íntimamente relacionados que contribuyen a la construcción del sujeto español contemporáneo: “el final de la dictadura franquista y el comienzo, evolución y total instalación de la democracia en el país” (2002: 16). Pero sin embargo, es discutible el punto de vista de López

que en la transición la política no supuso una ruptura brutal con el régimen anterior, a nivel social, cabe subrayar que no ha sido tanto lo mismo. La cultura de las masas de los ochenta, consecuencia de la ruptura de la sociedad anterior, ideológicamente separada, con identidades claramente definidas, supuso una clara busca del individualismo. Significaba que el ser humano había perdido sus anclajes y estabilidad. Signo de esta desconfianza es el que los personajes que se reflejan en el espejo intentan buscar una realidad de ellos en la ficción. Quieren “hacer realidad en la ficción las necesidades y frustraciones sentimentales de su vida diaria” (Lozano Mijares, 2007: 22). La crítica del individualismo pasaría también por las redes, lo virtual que participan en cierta manera de este individualismo. Porque en estas condiciones, no nos conocemos realmente. Es un fenómeno explicable ya en la sociedad globalizada actual, dominada por la tecnología. En efecto, en comparación con las sociedades anteriores, hoy en día el ser humano parece tener mucho más el poder que le ofrece la palabra a través de las redes. Sin embargo, el carácter virtual de este sistema hace que no nos conocemos realmente.

Tres son las líneas en que se articulan los textos de los escritores de esas generaciones, sobre todo aquellos que empezaron a publicar en los años 90 como leemos: “La novela urbana (centrada en temas de carácter social y protagonizada por jóvenes), la novela intimista (en la que el narrador busca en la psicología de sus protagonistas y se denuncian situaciones de incomunicación) y una tercera vía, la fabulación de la realidad, muy proclive a la creación de realidades alternativas donde se mueven un sinnúmero de personajes, y donde la imaginación más pura goza de mayor libertad” (López Ribera, 2011: 12). Antonio Orejudo se situaría más bien en esta tercera línea. El hecho de que haya evitado toda referencia cronológica en *Ventajas de viajar en tren*, según veremos, como bien menciona Masoliver Ródenas (2000: 4), podría sin duda justificar en parte el hecho que el grupo en el que forma parte suele presentarse como ‘generación sin identidad’.

Son importantes las aclaraciones de Sobejano acerca de la literatura social o novela social⁷. Subraya que toda literatura que se refiera al hombre es social, sin olvidar

Ribera, en la medida en que, como veremos en el trabajo, en dichos textos que se proponen no reflejar una época, existen indicios capaces de demostrar lo contrario. Ya que escribir es un proceso en que interviene el carácter complejo del inconsciente. De hecho, la reflexión de Flaubert, “No se escribe lo que se quiere”, (En Bourdieu, 1995), da cuenta de la fractura o la frontera existente entre lo que se ha escrito y lo que se ha querido escribir, dos realidades tan complejas como el propio ser humano. En el mismo sentido, “Si le sens est en excès sur le texte, il y a quelque part un manque de conscience. Le fait littéraire ne vit que de receler en lui une part d’inconscience ou d’inconscient” (Bellemin-Noël, 1978: 7).

⁷ Vance Holloway ve cierta diferencia, aunque no muy nítida, entre novela social y novela de crisis: “Ahora bien, por un lado, una novela que se ocupa del deterioro psicológico de un individuo y su

a los propios escritores considerados como productos de las sociedades que representan y cuyos textos intentan configurar. Por otra parte, añade que es antisocial todo texto que no tome en cuenta valores de solidaridad, anhelo de transformación, humanidad, etc., con tal de perseguir como meta la justicia colectiva. Desde luego, una novela social puede ser al mismo tiempo religiosa, moral o intelectual. Sin embargo, reconoce que los valores generales que más se acercan a lo social son “los ‘económicos’ y ‘políticos’: la base material de la colectividad y su organización civil” (2005: 351-352). Holloway define la novela social como “la que ofrece un testimonio significativo. Unas veces el significado social se expresa mediante un protagonismo colectivo y otras un individuo representa a un grupo mayor” (1999: 125). Desde este ángulo, los protagonismos millasianos representan un grupo, el del sujeto agobiado, alienado o neurótico. En nuestra manera de pensar, pueden considerarse novelas sociales las que se interesan o evocan los dos aspectos arriba mencionados, sin situarse forzosamente en el contexto histórico del periodo correspondiente a la novela social en España.

Ya en los últimos años del franquismo, empezó a ponerse en marcha una serie de renovaciones con mayor libertad expresiva en el marco de la literatura, tanto en la narrativa como en la poesía. Era el caso observado en *Volverás a Región* de Benet, junto con los poetas novísimos y otros autores. Más de tres décadas después del advenimiento de la democracia, siguen manifestándose, bajo otras formas, actitudes que podríamos calificar de contracultura, en relación con ese período sombrío de la historia reciente, en que abundaba la falta de libertades. Son hechos que veremos en los comportamientos de ciertos personajes que siguen vinculados a ese pasado.

En efecto, Millás nace en Valencia en 1946. Es el cuarto hijo de una familia de nueve personas. Cursa los estudios secundarios en el colegio Claret y los preuniversitarios en el colegio Ramiro de Maeztú donde se matricula en horario nocturno porque ya trabaja en la Caja Postal de Ahorros. Después se matricula en la universidad

sentimiento de abandono y desajuste consigo mismo y con los demás, sin indagar explícitamente en las causas de estas circunstancias, claramente puede ser clasificada al género de la crisis del sujeto. Por otro, la obra que deriva de acontecimientos y fechas explícitos, que incluye referencias a personas históricas y que mantiene un enfoque colectivo que contrasta las circunstancias de diversos grupos sociales es una novela social. No obstante, puesto que la mera existencia del individuo siempre depende del entorno social, y plantea implicaciones con respecto a este contexto, a menudo la distinción entre los dos géneros narrativos es una cuestión de énfasis, no de exclusión o autonomía. Igualmente, los criterios de colocación de un texto dado en una u otra categoría son subjetivos y las clasificaciones mismas varían entre un crítico a otro. Sin embargo, a medida que se tiene en cuenta la interrelación de la novela social y la de crisis del individuo, la distinción entre las dos vertientes es útil, precisamente porque matiza nuestro aprecio de cómo las obras de la Generación de los Setenta gravitan hacia un polo o el otro” (1999: 230).

Complutense de Madrid, en la facultad de Filosofía, siempre en horario nocturno, que se inaugura con su promoción. Termina las asignaturas que se denominaban comunes y se matricula en Filosofía Pura, la materia que más le interesaba. Pero ya en este primer año de la especialidad, Millás abandona la carrera, en parte porque se hace un programa de lecturas personal para estudiar por su cuenta y en parte por rebeldía personal.

En el año 1968, se dedica a ese programa de estudios que se ha autoimpuesto y empieza a centrar su actividad literaria en la poesía. En el mismo año se casa por primera vez y tiene un hijo. Abandona momentáneamente su trabajo en la Caja Postal para trabajar en un colegio-academia de profesor. Después de dar algún tumbó, supera unas oposiciones de administrativo para Iberia donde es interino. Luego, se interesa por la narrativa. Hacia el año 1972, escribe su primera novela que no ha sido publicada y cuyo título declara no acordarse. Su matrimonio acaba en 1977. Diez años más tarde, se casa en segundas nupcias con Isabel con quien tiene otro hijo. Deja Iberia en 1993 porque ya trabaja mucho en prensa. Además de en ‘El País’, ‘El Sol’, colabora con una cadena de periódicos, el grupo de Prensa Ibérica y Prensa Canaria. Publica semanalmente varios artículos y toma la decisión de dedicarse exclusivamente a la escritura. Desde ese momento, compatibiliza el periodismo con la literatura.

Juan José Millás es un autor muy prolífico. Gana el Premio Sésamo por *Cerberos son las sombras*, su primera novela, el Premio Nadal por *La soledad era esto* y, como articulista, obtiene el Mariano de Cavia en 1999. En 2005, es galardonado con el Premio de Periodismo Francisco Cerecedo y en 2007 con el Premio Planeta por su novela autobiográfica *El mundo*; el 3 de diciembre de 2007 es nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Oviedo junto al poeta asturiano Ángel González. Sus obras han sido traducidas a quince idiomas, entre ellos, el inglés, el francés, el alemán, el portugués, el italiano, el sueco, el danés, el noruego y el holandés.

Nos basaremos en tres obras de Millás. Sin embargo, por las obsesiones narrativas que se pueden percibir en nuestro autor, y sobre todo por las estrechas relaciones que esas obras mantienen con otras obras suyas, anteriores, nos veremos obligado, cuando sea posible, a volver a todas ellas. En unos casos, son escenas que reconocemos, y en otros, nos las recuerdan los narradores en ocasiones, lo cual incita a volver a esas obras que ellos evocan y que nos ayudan a entender las motivaciones de los personajes. Por ejemplo, cuando dice el narrador de *El mundo*, que “Esa noche he

soñado que al hacer un hoyo en la arena encontraba una peseta” (17), notamos que es una situación ya presente de manera obsesiva en *La soledad era esto*. Y de hecho, el propio narrador lo recuerda, probablemente con la intención de ayudar al lector a relacionar ambas obras, cuando menciona: “La anécdota está atribuida a un personaje de *La soledad era esto*, publicada en 1990” (18). ¿Por qué atribuir el mismo ejemplo a un personaje y a un narrador a la vez, de dos textos distintos? Situaciones similares existen, como veremos, con lo cual recurriremos de vez en cuando a esas obras anteriores, porque a nuestro juicio, esta relación es significativa para el proceso de entendimiento de la cosmogonía millasiana o de la decodificación de sus posibles inquietudes o preocupaciones⁸. El hecho de recurrir a los textos anteriores, de nuestros autores o no, para intentar entender la clave de un texto, se relacionaría con el dialogismo, considerado como una variante de la intertextualidad. Según Villanueva, el dialogismo comportaría tres aspectos: “la heterofonía, o multiplicidad de voces; la heterología, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la heteroglosia, o presencia de distintos niveles de campo”⁹ (En Valle Calatrava y Álamo Felices, 2002: 295). Esto supone que la comprensión de un pasaje, de un texto se hace mejor mediante su integración en contextos cada vez más amplios (el de la obra, primero, el del escritor luego, el de la época, el de la tradición literaria); es lo que cumple tal o cual ‘especialista’. La crítica dialógica supone que hay diálogo y, generalmente, “para que haya diálogo se necesita que la verdad sea considerada como horizonte y como principio regulador” (Zavala, 1991: 151). Estas diferentes alternancias pueden relacionarse con el maniqueísmo, como se ha dicho, elementos

⁸ César Augusto Ayuso ya había visto ciertas obsesiones narrativas en Millás, y la larga cita que viene a continuación nos aclara ya sobre el denominador común de la trilogía millasiana: “Puede considerarse que tres novelas aparecidas en muy poco tiempo-*El desorden de tu nombre* (1988), *La soledad era esto* (Premio Nadal, 1989) y *Volver a casa* (1990)-muestran un nudo común, al ser un juego acibarado, desde los mismos presupuestos de la escritura, en torno a unos problemas que llegan a hacerse obsesivos: la perplejidad, el desnorte, el vacío de unas vidas que se hallan en el ecuador de su aventura existencial. Configuran las tres un subconjunto coherente en el que las coordenadas de las historias contadas y la cosmovisión narrativa tienen demasiados puntos de encuentro” (2001: 25), en <http://www.google.es/paraunacercamientoalanarrativadejuanosemillas>. Por otra parte, Holloway, al hablar de las obras de Millás escritas entre 1983 y 1995, afirma por ejemplo que el tema predominante es “la crisis del sujeto contemporáneo expresada mediante la función del lenguaje en un proceso simultáneo de fragmentación y constitución del yo, casi siempre condicionado también por el complejo edípico y las dimensiones subconscientes de la vida humana” (1999: 38).

⁹ La multiplicidad de esas voces tiene vínculo con la crítica dialógica de Bajtín, donde es de sumo interés el inmanentismo, como aclara Zavala: “El dogmatismo conduce al monólogo del crítico; el inmanentismo (y por consiguiente el relativismo) al del autor estudiado; el puro pluralismo, que no es más que la suma aritmética de varios inmanentes, a una copresencia de voces que es también ausencia de atención: varios sujetos se expresan, pero con los demás. Si se acepta el principio de la búsqueda común de la verdad, entonces se practica ya la crítica dialógica” (1991: 151).

constitutivos de las grandes reflexiones del mundo. Por otra parte, podemos relacionarlas con las dos visiones del mundo representadas por las dos Españas a lo largo de los siglos.

Antonio Orejudo es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Doctorado en Estados Unidos (State University of New York at Stony Brook), país donde trabajó como profesor durante siete años. Investigador invitado en la Universidad de Ámsterdam, ejerció más tarde como profesor de Literatura Española en varias universidades españolas hasta establecerse en la Universidad de Almería. Su debut literario fue con *Fabulosas Narraciones por Historias* que salió a la luz en 1996, galardonada con el Premio Tigre Juan a la mejor primera novela del año. Es ganador del XV Premio Andalucía de Novela con la obra *Ventajas de viajar*. Autor de numerosos artículos de crítica publicados en *Babelia*, *ABC Cultural*, o *Letras Libres* entre otros medios de prensa.

Orejudo es considerado por Juan Antonio López Rivera como uno de los mayores representantes de la generación de escritores nacidos en la década de 1960. Dice:

“En Orejudo (2004) podemos encontrar numerosos autores como Fernando Marías, Marcos Giralte Torrente, Eloy Tizón, Lorenzo Silva, Luis Magrinyà, Lucía Etxebarria, Juan Salabert, Andrés Ibáñez, Juan Bonilla, Luisa Castro, Javier Azpeitia, Lola Beccaria, Germán Sierra o Antonio Álamo. Sánchez Magro califica a este grupo de escritores como “generación inexistente” (2003), por su carencia de identidad y su indeterminación dentro del panorama literario español, se añaden a la lista Felipe Benítez Reyes, José Carlos Somoza, Ángela Vallvey y Belén Gopegui. Y aún cabría engrosar la nómina con nombres como Rafael Reig, Javier Cercas, Ignacio Martínez de Pisón, Francisco Casavella, Martín Casariego, y muchos más”¹⁰.

Sin embargo, por ser ambos autores vivos, podemos aducir que se nutren sus textos del mundo actual, a pesar de la notable influencia de un pasado reciente en ellos, como veremos a la hora de analizar sus textos. De manera general, hemos de señalar que la narrativa actual contemporánea trata estos aspectos relacionados con la crisis de identidad. Muy a menudo, se trata, en palabras de Sanz Villanueva, de un yo “agónico, dubitante, en una permanente situación límite” (1992: 267). También, encontramos el tema de sujeto inscrito y su relación con su objeto de conocimiento, o sea, la realidad.

¹⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Orejudo

Abundando en el mismo sentido, Castro y Montejo aseveran que se observa la “desaparición de los grandes sistemas ideológicos, de los valores y los fines colectivos de la novela (...) trasluciéndose un proceso que se caracteriza básicamente por un ‘escepticismo social’, crisis de identidad social” (1990: 20). La identidad puede considerarse como un concepto tan viejo como la creación del Hombre. De buenas a primeras, debemos señalar que el concepto de identidad es de por sí problemático, pues, su uso resulta frecuentemente confuso y polisémico. Veamos primero lo que piensa Gauthier:

Qu’y a-t-il de plus différent de moi que l’autre, et pourtant il arrive que cet autre me ressemble étrangement ! Que souhaiter ! Que l’autre soit comme moi, un autre moi-même, lorsque j’y réfléchis, je n’éprouverais que jalousie pour cet autre moi-même et ennui à sa fréquentation. N’est-ce pas une nécessité vitale que de penser et de reconnaître la différence ? J’ai autant besoin de mes semblables que de ceux que je juge différents. Il me faut haïr et détester pour pouvoir aimer (1995: 47).

De todo cuanto precede, se ve la importancia que cobra la diferencia entre los seres humanos. La existencia confiere la posibilidad que uno tiene de ser una entidad singular y única, distinta de las demás entidades. “¿Qué visión tengo del Otro? ¿Qué percepción tiene el Otro de mí? ¿Cómo me considero yo mismo? y ¿Cómo se considera el Otro (sí mismo)? Desde aquí, menosprecio, desprecio, exclusión y repugnancia se desprenden por una parte y se justifican por cierto derecho a la diferencia” (Rafael Rodríguez-Ponga, 2003: 74). Todas estas interrogaciones dan cuenta de las relaciones imprescindibles entre los seres humanos. En este sentido, afirmaba Sartre que “Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même. (...) J’ai besoin d’autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être” (1943: 266). Por eso, el hecho de saber que la diferencia es un factor que da sentido a nuestras propias vidas resulta vital. Porque desde luego para construirse se necesitará la presencia del otro que sea diferente.

El DRAE lo define como la “conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta de las demás” (2001: 1245). Según el diccionario Larousse, la identidad se refiere al “rapport que présentent entre eux deux ou plusieurs êtres ou choses qui ont une similitude parfaite (...) Caractère permanent et fondamental de quelqu’un, d’un groupe” (2008: 517). O “ensemble des circonstances qui font qu’une personne est bien telle personne” (1995: 109), en términos de Ferréol. En psicología social, la identidad

está concebida como una especie de sentimiento de armonía. De hecho, la identidad del individuo es un sentimiento subjetivo, una unidad personal a la vez que es una continuidad en el tiempo (Erikson, 1972). En el psicoanálisis y en Freud, específicamente, la identidad se presenta como un constructo caracterizado por discontinuidades y diferentes conflictos entre las instancias (el yo, el ego y el superyo). La relación entre ambas teorías es que conciben la identidad como una realidad diacrónica. En Piaget, la identidad es vista como una socialización del individuo, a través de una interiorización de las representaciones, en particular el lenguaje. En el terreno de la sociología, la identidad se entiende desde la perspectiva de las relaciones entre el individuo y la colectividad. De hecho, se fundamenta en las nociones de lo subjetivo (referente a lo personal y a su conciencia) y lo objetivo (relacionado con todo aquello que es susceptible de identificar al sujeto desde el exterior, la relación del sujeto con la sociedad, esto es, con las diferentes entidades con quienes comparte valores como la profesión o el sexo, por ejemplo). Para Engelbert Mveng este concepto remite a “ce qui fait qu’un être soit lui-même et se distingue de tous les autres. Elle est constituée par l’ensemble des caractéristiques qui rendent cet être différent des autres, et le constituent à la fois comme ‘ipséité’, c’est-à-dire différent des autres” (1985: 67).

El carácter filosófico que reviste la cuestión de identidad se debe por una parte a su epistemología, en la medida en que a través de la memoria, los seres humanos tienen acceso a su historia pasada; por otra parte, se relaciona con cuestiones morales y valorativas. A la vez que los recuerdos nos permiten viajar al pasado, ponen de relieve un intento de vislumbrar las responsabilidades morales de quienes cometieron un acto. La historia moderna de la cuestión de la identidad personal empieza con Locke para quien la identidad de una persona no consiste “ni en la identidad de una substancia inmaterial (...) ni en la identidad de una substancia material o ‘cuerpo animal’ (...), sino que consiste en la ‘misma consciencia’. Su tesis parece haber sido que la persistencia de una persona en el tiempo consiste en que determinadas acciones, pensamientos, experiencias, etc., que ocurrieron en momentos distintos están unidas de algún modo en la memoria” (En Audi, 2004: 526). Para otros autores, la concepción de la memoria se relaciona sobre todo con las consecuencias directas con lo vivido. Según Nietzsche, por ejemplo, “Si algo se va a quedar en la memoria, tiene que estar marcado en la piel: sólo aquello que nunca cesa de doler permanece en la memoria” (En Moreiras, 2002: 121).

Esto se hace, en lo que a nuestro corpus se refiere, a lo largo de una existencia o en momentos de la evolución de la trama. Mientras unos personajes intentan huir para

refugiarse en aquellos en que piensan reconocerse, otros sin embargo luchan para recuperar su identidad raptada en cierto momento de su existencia. Desde este punto de vista, conviene mentar los fenómenos de alteridad e ipseidad, conceptos desarrollados por Ricoeur cuando menciona: “Soi-même comme un autre suggère d’entrée de jeu que l’ipséité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse penser sans l’autre [...]” (1990: 14). Ricoeur, para analizar los problemas de identidad personal, que engloban dos ejes, la mismidad y la ipseidad, identifica cuatro componentes: la identidad numérica, la identidad cualitativa, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo.

La identidad numérica consiste en la simple repetición de una misma realidad que desde luego se designa por una única y misma cosa. Es el contrario de la pluralidad. Esta realidad queda entonces reconocible por el término que la designa. Es el ejemplo de los nombres que llevan, individualmente, nuestros personajes. Por identidad cualitativa, Ricoeur menciona el ejemplo de dos individuos que llevan un traje idéntico, intercambiable, sin que uno se percate de esto. En nuestro caso, este ejemplo puede relacionarse con algunos de nuestros personajes, sobre todo por lo que a los gemelos Juan y José de la novela *Volver a casa* se refiere, ya que, como veremos, son dos individuos que tuvieron que intercambiarse las mujeres durante varios años sin que estas se dieran cuenta de ello. La continuidad ininterrumpida se refiere al carácter duradero o a la constancia que caracteriza a un individuo a lo largo del tiempo. El hecho de sufrir los efectos del tiempo, o lo que es lo mismo, de crecer o engordar no quita nada a la identidad personal. Un ser humano que crece queda el mismo ser humano. El intento de nuestros gemelos de querer recuperar sus identidades primitivas encuentra pleno sentido en este caso. La continuidad ininterrumpida concreta el principio de permanencia en el tiempo, ya que para garantizar esta permanencia, el individuo necesita algo que le garantice su singularidad, esto es, su código genético.

En cualquiera de los casos mencionados, el individuo se caracteriza por su permanencia en el tiempo, modelo definido por Ricoeur como “l’ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même” (1990:144). Se trata de los rasgos que identifican a una persona, en la medida en que a pesar de ser gemelos, por ejemplo, es decir de compartir ciertos rasgos comunes, al final cada individuo se distingue por un conjunto de disposiciones que le distinguen. Si Juan y José son como dos gotas de agua, si comparten los mismos gustos

y emociones, sin embargo huelga mencionar que no tienen el mismo carácter como se puede entender en el proceso de recuperación de sus identidades primitivas, acelerado sobre todo por Juan quien amenaza, incluso, con matar a su hermano en el caso de que este se resiste al proceso. Locke va más allá de Ricoeur para definir su concepto de identidad personal:

Puisque la conscience accompagne toujours la pensée, puisque c'est ce qui fait de chacun ce qu'il appelle soi, puisque c'est ce qui le distingue de toutes les autres choses pensantes, c'est en elle seule que réside l'identité personnelle, ie le fait pour un être rationnel d'être toujours le même. Aussi loin que put remonter la conscience dans ses pensées et ses actes passés, aussi loin s'étend l'identité de cette personne ; c'est le même soi maintenant et alors ; c'est le même soi que celui qui est maintenant en train de réfléchir sur elle, qui a posé alors telle action¹¹.

En este caso, se confunden conciencia y pensamiento. Porque la conciencia, por haber asimilado los pensamientos producidos por un individuo, queda fiel al tiempo. Esta fidelidad se entiende en cierta medida a través de la imaginación, de la percepción, a través de los sentidos, de dicho individuo como señala Hume. Para este, el concepto de identidad personal se construye en la percepción que asimila la mente. El paso del tiempo, por ejemplo, no quita en nada la percepción que se pueda tener de una organización o institución, a pesar de su crecimiento por el número de entidades capaces de juntarse a ellas.

Para Ricoeur, se destacan dos sentidos de la identidad, uno relacionado con el concepto de identidad en el sentido del *idem* que supone una especie de permanencia del sujeto en el tiempo; y otro, al contrario, la identidad *ipse* que define al sujeto, o que quiere decir ser uno mismo. A la identidad *idem* le corresponde el concepto de *mismidad* y a la identidad *ipse* le corresponde el concepto de *ipseidad*. Por ejemplo, un autor *ipse* es un autor que ha renunciado a su identidad autorial para asumir la de sus personajes. Pero, podemos afirmar que en la mayoría de los casos un autor se construye una identidad *idem* y sus marcas son la coherencia y la continuidad, mientras que un lector se construye una identidad *ipse*, y sus marcas son la movilidad y el fragmentarismo. En las definiciones de dichos conceptos, es dable observar las dificultades de definirse frente a otro a lo largo del tiempo. Por una parte, se trata de la

¹¹ http://www.academia.edu/487743/Cinquieme_etude_lidentite_personnelle_et_lidentite_narrative_Soi-meme_comme_un_autre_-_Ricoeur_

inserción del individuo en un medio socio-cultural y la adecuación –como ser social- a las reglas que el contexto le impone. Nos referimos a su inscripción dentro de una cultura y su relación con los otros, es un interrogante acerca de la propia existencia, los orígenes y la herencia, que nos ligan con una historia familiar y con una genealogía. O lo que es igual, la identidad remite a una continuidad y permanencia a lo largo del tiempo. Por lo tanto, es de reconocer que un ‘yo’ de hoy, es el mismo que el de ayer, además de proyectarse en un futuro. Por otra parte, se trata de las características y rasgos que distinguen a un individuo del otro.

Esta última acepción es la que más se adecúa con nuestro contexto de trabajo. Pues, queremos resaltar el problema de construcción identitaria, en un nivel de experiencia personal, de los protagonistas de la trilogía millasiana cuya identidad aparece “‘como una fragmentada recolección de experiencias que sólo cobra significado cuando se inscribe de alguna manera. Y esta inscripción no tiene fin, es interminable; el sujeto siempre está en proceso de construcción” (Ruz Velasco, 1999). Es una identidad que hay que reconstituir a partir del pasado y de la memoria de los protagonistas que no dejan de interrogarse acerca de quiénes son. Ahora bien, si el pasar del tiempo contribuye a la pérdida de identidad de un ‘yo’ que ya no se reconoce, ¿cómo llegar a superar este estado de desequilibrio alejando el miedo de mirarse en el espejo? Se trata de un sujeto vacío de espíritu, de un individuo angustiado y perdido que lucha en su conciencia por conocerse.

El trabajo consta de seis capítulos. El primero es ‘Contexto y bases teóricas’ y se propone situar el tema y los escritores dentro de las inquietudes de su tiempo. Del mismo modo, se propone esbozar los diferentes métodos y teorías en los que se basa el trabajo, de ahí el interés de este apartado, ya que según decía Trías, “‘Uno de los supuestos de toda teoría científica lo constituye una rigurosa definición y empleo de los términos que se usan” (1987: 26).

En el segundo, titulado ‘Los personajes como entidades actanciales’, vamos a insistir en las obsesiones que aparecen en las cinco obras que constituyen el corpus, obsesiones que dejan transparentar una seria crisis de identidad. Se tratará fundamentalmente de destacar las actuaciones de los personajes y sobre todo de intentar entender los móviles que les empujan a actuar de determinado modo. También, pondremos de manifiesto el papel del espejo, elemento recurrente en el corpus, con miras a dejar por sentado su rol en la constitución y la construcción de las identidades de nuestros personajes.

En el tercer capítulo, ‘Los personajes en el espacio y el tiempo’, se tratará por una parte de detenernos en la influencia de estas coordenadas estructurantes de la narración en los personajes. Ya que si aparte de jugar la mera función clásica que se les reconoce, también el espacio y el tiempo se manifiestan de diversas maneras hasta el punto de convertirse en protagonistas. Por otra parte, los comportamientos de los personajes ante dichas coordenadas nos permitirán entender las relaciones que mantienen con el espacio y el tiempo, vistos desde el pasado. Por lo tanto, nos adentraremos en los mecanismos de la memoria con el fin de captar la relación que mantienen con ese pasado.

El cuarto capítulo, ‘Los personajes como voces’, se propone mostrar el impacto de las diferentes entidades que asumen la narración en la identidad de los personajes: el narrador en primera persona, en segunda persona y en tercera persona, fluctuaciones asimiladas a la inconstancia y dudas de los personajes, prueba de las constantes crisis que sufren.

El quinto capítulo, ‘La literatura como mimesis y virtualización del mundo por los protagonistas’, pretende resaltar el compromiso literario de algunos personajes de nuestros autores para quienes la literatura, y especialmente el papel de escritor se convierte no sólo en una vía de salvación, una panacea frente a los problemas existenciales que pintan su cotidianeidad sino también les permite definirse. Por lo tanto, ‘la mise en abyme’ nos conducirá a la autobiografía, característica de ambos autores como veremos. Del mismo modo, este capítulo nos permitirá detenernos en ciertas actitudes o estrategias de algunos personajes para mantener relaciones eufóricas y disfóricas con su mundo.

En fin, en el último capítulo, ‘La dimensión ideológica’, partiremos de las obsesiones narrativas destacadas en los capítulos anteriores con el propósito de resaltar las obsesiones de Millás y de Orejudo. Para ello, cotejaremos, siempre que podamos, los datos novelescos con los sociohistóricos. A través de la interpretación, pretendemos alcanzar los diferentes proyectos de integración de las personalidades de nuestros autores en el contexto de sus vidas respectivas.

CAPÍTULO I: CONTEXTO Y BASES TEÓRICAS

“(…) es necesaria la teoría, porque es precisamente a su luz que los hechos se hacen visibles, es decir, se convierten realmente en hechos” (Boris Eichenbaum, 1992: 97).

El presente capítulo se propone sentar las bases teóricas de esta reflexión. Como veremos, los espacios predilectos de los autores que analizamos, presentes en nuestros textos, nos obligan en cierta medida a presentar el marco general de las inquietudes artísticas del momento. Por eso, nos proponemos en un primer momento presentar algunas definiciones propias al posmodernismo, donde encajarán las figuras de nuestros autores. Por otra parte, nos detendremos, aunque brevemente, para presentar las características generales de este movimiento en España donde su historia reciente pudo sin duda influenciar en este movimiento. Después, iremos presentando algunos métodos y teorías que, a nuestro parecer, resultan adecuados para el tema que analizamos. Se tratará, con diferente detenimiento: de la narratología, la sociocrítica, el psicoanálisis, la teoría del reflejo, la teoría del desdoblamiento, la ideología, la interpretación y la teoría de la recepción.

1-1- Entre modernismo y posmodernismo

Aquí, nuestra intención no es del todo la de definir el concepto de posmodernismo¹², término bastante complejo a la luz de las varias definiciones que le han asignado los críticos tanto de España como fuera de ella. Lo difícil que resulta dar una definición fehaciente al concepto corre pareja con las dudas que emitía Eco al respecto (2002: 233), por lo que nos proponemos esbozar una simple aproximación. Lo que más nos interesan en nuestro contexto son las acepciones según las cuales el posmodernismo se asimila con el rechazo de las normas establecidas. Nuestro propósito tampoco es el de hablar de los puntos de vistas conflictuales de autores acerca del

¹² Huelga mencionar, de pasada, que el posmodernismo no se confundiría con la posmodernidad que, según apuntan Aseguinolaza y Rábade Villar, es un concepto más amplio, que integra el posmodernismo, ya que implica el de modernidad, relacionado con la época que va desde el siglo XVI hasta el XX. Posmodernismo se contrapone a modernismo, movimiento estético que abarcaría fundamentalmente las décadas iniciales del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial. En la modernidad, se debaten nociones como la racionalidad, el progreso, la subjetividad, etc. mientras en el modernismo, existe una reacción, en buena parte, frente a algunas líneas dominantes de la modernidad. En él, se abordan temas como la escisión entre alta y baja cultura, crisis del realismo, énfasis lingüístico y formal, tendencia hacia la abstracción y descomposición de la referencia, etc. “...la posmodernidad apunta a una crisis de ideas ilustradas y, en general, modernas, en tanto que el posmodernismo propondría una reacción o una reevaluación estética ante algunos de los presupuestos decisivos de los movimientos artísticos más destacados de la primera parte del siglo pasado, en especial de ciertas dicotomías como la que opone la cultura popular y la minoritaria o elitista vinculada al arte en sentido restrictivo” (2006: 142).

concepto. Sin embargo, creemos necesario presentar el contexto general de las sociedades posmodernas porque nuestro corpus encaja en ellas. En efecto, no es necesario recordar que es un movimiento que se relaciona con sociedades postindustriales, y en este caso, Estados Unidos y Europa (Hutcheon, 1988: 4). De hecho, ambos espacios están recreados en nuestros autores, lo cual justificaría también la importancia de este apartado. Queremos destacar desde luego las líneas generales del posmodernismo, sus características esenciales presentes o evocadas de algún modo en los textos cuyos análisis nos proponemos llevar a cabo.

Desde la creación del arte, esto es, de la humanidad, se sucedieron corrientes en que en la mayoría de los casos la posterior se propone aportar algo nuevo, en el fondo o en la forma, respecto de la anterior. De hecho, estos cambios producen a la vez una nueva forma de escribir y de leer e interpretar los textos. En este apartado, como ya hemos mencionado, vamos a dedicarnos a un esbozo o un intento de comprensión del concepto de posmodernismo, en el que encajan nuestros autores, con el fin de destacar sus características dentro de las varias definiciones acuñadas al concepto. Pero antes, huelga mencionar que divergen opiniones acerca de si el postmodernismo es una continuidad del modernismo o no. Para Hutcheon, por ejemplo, son conceptos interdependientes, ya que en ambos están presentes la auto-conciencia y la manera de ironizar la historia. A este respecto, sus reflexiones indican una serie de elementos que hay que tener en cuenta a la hora de definir ambos conceptos, y que se situarían en la organización socioeconómica, la postura estética y la moral del artista, la asimilación del saber y su relación con el poder, la orientación filosófica, el lugar de la significación en el arte, la recepción del mensaje artístico (1989: 28). Sin embargo, al referirse en Ibn Hassan, Hutcheon subraya que la diferencia fundamental residiría en el que, a diferencia del modernismo, el posmodernismo pone énfasis, entre otras cosas, en el arte mayor y la cultura de masas. El posmodernismo es un movimiento intelectual y estético euroamericano (1988: 4), distinto, a priori, de la episteme modernista. Se inicia aproximadamente al final de la década de los cincuenta y sus máximas figuras (John Barth, Philippe Sollers, Italo Calvino, etc.) suceden a los representantes más destacados del modernismo (Proust, Joyce, Woolf, Musil, etc.). No debería usarse solo como sinónimo de lo contemporáneo y tampoco podría considerarse como una realidad global.

Al contrario de la novela estructuralista, en el posmodernismo el texto está abierto, constituido por un lenguaje que dista del ordinario. Al lado de las nuevas

técnicas relacionadas con la narratología, surge una distorsión de la realidad, donde la verdad es presentada como una apariencia, sin valor referencial: “Para algunos postestructuralistas, la novela posmoderna carece de representación (Lyotard), la vida misma es irrerepresentable (Derrida); así, lo posmoderno es impresentable e irrerepresentable, mientras que otros aún abogan por teorías de la mimesis, la alegoría y el simbolismo” (Casullo, 1991: 127). La larga cita que viene a continuación da cuenta de algunas características de lo posmoderno:

Discurso autorreferencial, heterodoxia, eclecticismo, marginalidad, muerte de la utopía (léase comunismo), muerte del autor, deformación, difracción, deconstrucción, visión no-lineal de la historia, dispersión, fragmentación, diseminación, ruptura, otredad, descentramiento del sujeto, caos, rizoma, rebelión, el sujeto como poder, la disolución de la semiótica en la energética, crítica de la razón, procesión de simulacros y representaciones, disolución de las ‘narrativas’ legitimadoras, tales como la hermenéutica, la emancipación del proletariado, la épica [sic] del progreso, la dialéctica del espíritu¹³ (Casullo, 1991: 127-128).

El posmodernismo encierra una pluralidad de sentidos y se manifiesta en diversas áreas del arte: arquitectura, cine, pintura, literatura, música, etc. De manera general, se caracteriza por el hecho de presentar a la vez una realidad y su contrario, de modo irónico, con el propósito de presentar una situación: los límites de penetrar por completo la realidad circundante y de las propias leyes formuladas por nosotros mismos. Esto, para resaltar la subversión de las convenciones donde a veces lo que creemos que es natural es en realidad cultural. Hutcheon nos lo aclara: “...the postmodern’s initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkly experience as ‘natural’ (they may even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’; made by us, not given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn’t grow on trees” (1989: 2). Estas mencionadas contradicciones se reflejan también a través de la historia y la parodia que en definitiva presentan al paradójico mundo de los textos posmodernistas.

El posmodernismo, en su evolución, está relacionado con lo político y en este prisma de apreciación, unos autores ven cierta relevancia entre esta relación, entre ellos

¹³ Esta lista de conceptos están presentes, en diferentes grados, en nuestro corpus. Para su mejor explicación, se puede consultar las obras de Fredric Jameson (1981) e Ihab Hassan (1971 y 1987).

Barthes. Según él, esta relación de lo político o del texto político, en este contexto, con el posmodernismo se sitúa mucho más a nivel de las similitudes a nivel de sus sentidos. Por eso, dirá que “Lo Político es (...) un espacio obstinadamente polisémico, el sitio privilegiado de una interpretación perpetua” (1997: 156). Y precisamente aquí, surge el debate acerca de la autonomía del arte y la escritura de los modernistas. En la medida en que esta falta de autonomía supone la presencia de los políticos en las esferas de producción del arte. Esta influencia de los políticos en las vidas de los individuos contribuye también a aclarar el fenómeno de la cultura de masas en el postmodernismo, donde entrarían los conceptos de feminismo, razas, nacionalidades, inclinaciones sexuales, etc., recuperados por los dirigentes en sus discursos y a través de sistemas sociales que autorizan estas formas o imágenes.

Por otra parte, a diferencia de los puntos divergentes sobre las relaciones del posmodernismo con la historia, Hutcheon piensa que se interconectan, en la medida en que con el postmodernismo, surge el problema de la correspondencia del texto, de la palabra con el mundo: “How do we know the past today? Through its discourses, through its texts-that is, through the traces of its historical events: the archival materials, the documents, the narratives of witnesses...and historians. On one level, then, postmodern fiction merely makes overt the process of narrative representation-of the real or the fictive and of their interrelations” (1989: 36). En cualquier caso, la subjetividad de los personajes no se vería como algo autónomo, sino como parte integrante de la historia. De hecho, la representación totalizadora del postmodernismo se entendería como este proceso en que tanto los historiadores, los novelistas y los críticos tienden a buscar una especie de coherencia y continuidad en sus escritos, a pesar de los filósofos, como es el caso con Foucault, que no comparten la misma idea. Cuando se habla de visión totalizadora del posmodernismo, Hutcheon quiere decir que el término ‘totalizadora’ no remite tan solo a la unidad, sino a una unificación, con la presencia y control del poder donde aparecen nuestros sistemas, humanistas y positivistas, de unir materiales disparates (1988: xi).

Lipovetsky describe la sociedad posmoderna como una sociedad que rompió, desde los años 50, con el modernismo, en el que se creía todavía en el futuro, en el progreso y los avances de la ciencia y la técnica; en la que los políticos sumergían a la sociedad a través de reglas firmes y uniformes, haciendo desaparecer así las idiosincrasias en beneficio de unas convenciones que consideraban colectivas y universales. En el posmodernismo, en cambio, apareció un “proceso de personalización

[que] procede de una perspectiva comparativa e histórica, [y] designa la línea directriz, el sentido de lo nuevo, el tipo de organización y de control social que nos arranca del orden disciplinario-revolucionario-convencional que prevaleció hasta los años cincuenta” (1992: 6). Ya no convencen los políticos, y la sociedad está regida por el vacío, ya que no hay “ningún proyecto histórico movilizador” (1992: 10). Por eso, probablemente, los políticos reconocen públicamente sus límites, se acercan más a las masas, dialogan mucho con ellas e incluso desayunan con ellas como era el caso de Giscard D’Estaing (1992: 25). En la cultura, se asiste a una explosión, una afirmación de las entidades lingüísticas, regionales y locales desde los valores del pasado. Económicamente, se amplía el capitalismo fomentado por el fuerte consumo social- debido a estrategias de seducción puestas en marcha por los productores-, lo cual contribuyó al surgimiento del individualismo. Pero se trata de un individualismo que “no reside en una independencia soberana asocial sino en ramificaciones y conexiones en colectivos con intereses miniaturizados, hiperespecializados: agrupaciones de viudos, de padres de hijos homosexuales, de alcohólicos, de tartamudos, de madres lesbianas, bulímicas” (Lipovetsky, 1992: 13). Se trata en definitiva, para los seres humanos, de encontrarse, en diversos grupos, con gente que comparta las mismas preocupaciones inmediatas con ellos. Es lo que Lipovetsky llama “narcisismo colectivo: nos juntamos porque nos parecemos, porque estamos directamente sensibilizados por los mismos objetivos existencialistas” (1992: 14). La sociedad posmoderna es una “sociedad abierta, plural, que tiene en cuenta los deseos de los individuos y aumenta su libertad combinatoria” (1992: 19). Esto se realiza mediante el intento de suplantar la autoridad, en detrimento de las entidades privadas, del mercado, de la oferta que cada vez más se nos expone: los productos en los supermercados, las cadenas de televisión y otras fuentes de información a nuestro alcance, las facilidades de servicio ofrecidas por los bancos, etc.

La sociedad contemporánea está regida por cierta relación dependiente del individuo con elementos de su entorno. Es el caso del consumo al que está sometido: sus prendas, los coches, y otros objetos más responden a criterios de los diseñadores o fabricantes. Las sociedades capitalistas, movidas por el impulso de vender y vender más, han impuesto una calidad del producto que proponen. Dichos productos conllevan una muerte programada. La táctica es la de hacer que el ser humano esté descontento del producto que tiene a su alcance. Y así, las propias empresas se proponen sustituirse con otro que del mismo modo, seguirá teniendo insuficiencias. El consumo no es un

elemento sobre el que descansa el progreso. “El espíritu que realmente funciona es el de la fragilidad de lo efímero, una compulsión que se debate de forma recurrente entre la satisfacción y la decepción y que permite ocultar los verdaderos conflictos que afectan a la sociedad y al individuo” (Lozano Mijares, 2007: 8). Las personas que pretenden coleccionar objetos con el propósito de realizarse, por ejemplo, se hacen dependientes de ellos.

Existe una flexibilidad creciente en los sectores de la vida: la informática, la educación, la sanidad, el ocio, etc. donde se operan regularmente nuevos cambios y se hacen descubrimientos y novedades del día al día. Los avances realizados hacen que en la sociedad posmoderna el ser humano se sienta más autónomo y tenga un abanico de posibilidades en las que tiene que elegir en función de sus preferencias. En definitiva, existe una desconfianza y banalización de los núcleos que, antaño, constituían el zócalo o el pilar de la sociedad: “...el saber, el poder, el trabajo, el ejército, la familia, la Iglesia, los partidos, etc., ya han dejado globalmente de funcionar como principios absolutos e intangibles y en distintos grados ya nadie cree en ellos, en ellos ya nadie invierte nada” (Lipovetsky, 1992: 35).

Para Jameson, el posmodernismo también marca la ruptura con el modernismo de los años 1950 y 1960, y una de sus características es “the effacement (...) of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of [the] very culture industry...” (1991: 2). Esta ruptura supone la aparición de elementos nuevos en la ya sociedad post-industrial donde los términos más característicos para designar al período son: la sociedad de consumo, de información, electrónica o de alta tecnología, etc. desde luego, los citados elementos ya no obedecen a las leyes del llamado capitalismo primario o clásico, donde la producción industrial es cada vez más alta con la omnipresencia de la lucha de clases: es el llamado capitalismo tardío, reconocido por Jameson como puro capitalismo, porque es más agudo que en su versión precedente (1991: 3). A pesar de que se pueda leer cierta continuidad a nivel de los elementos constitutivos de ambos períodos, Jameson ve, sin embargo, cierto matiz cuando afirma que “the two phenomena would still remain utterly distinct in their meaning and social function, owing to the different positioning of post-modernism in the economic system of late capital and, beyond that, to the transformation of the very sphere of culture in contemporary society” (1991: 5). Según él, la vida contemporánea está regida por categorías espaciales, en detrimento de las

temporales y hay una especie de sensación que se está viviendo lo sincrónico, en vez de lo diacrónico (1991: 16). Esta falta de interés por el tiempo se notaba ya desde los finales del modernismo, cuando se pensaba que ya no se podía aportar elementos nuevos acerca del tema ampliamente desarrollado por Proust, Mann, Woolf y Eliot (Bobes Naves, 2008: 536). Y esta poca preocupación puede explicarse por el que el tiempo ha llegado a considerarse como una realidad estancada, estática en su circularidad, incapaz de proveer algún cambio. La explosión de la literatura moderna se ha convertido en un nido de estilos distintos, con una fragmentación lingüística de la vida social, lo cual ha contribuido a borrar la imagen de la norma. Hay como una vuelta atrás, para imitar los estilos pasados de moda; resurgen discursos a través de todas las máscaras y voces presentes en un museo imaginario de una cultura global del presente, como dice Jameson (1991: 18).

Ya Nietzsche veía en el hombre moderno del siglo XIX algún malestar, por su disconformidad con el momento en el que le tocaba vivir. Pensaba ya, a partir de sus múltiples reflexiones a veces contradictorias, en el hombre del mañana y pasado mañana que viviría en mejores condiciones. Y probablemente por estas contradicciones observadas en los modernistas de ese siglo, “por ser enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones” (Berman, 1989: 11). En cambio, el propio Berman cree que la visión de los modernistas del XX se redujo y pareció llegar a un estancamiento y regresión. Una de las soluciones era la parodia de la historia, porque el moderno “Necesita de la historia porque es el armario en que se guardan todos los trajes. Advierte que ninguno le va completamente bien” (1989: 9). En estas circunstancias en que el cambio frenético se hacía sentir, el mundo occidental del XX ha alcanzado un nivel, jamás visto antes, en la tecnología de manera que se han llegado a menospreciar los valores morales como pensaba Weber. Por otra parte, Vattimo alude al inconveniente de estos medios de comunicación sobre el ser humano hasta tal punto que este se siente amenazado y termina por desconfiar “en la cultura científica-tecnológica occidental, considerada como modo de vida que viola y destruye la auténtica relación del hombre con la naturaleza, y que está vinculada también inevitablemente al sistema de explotación capitalista y a sus tendencias imperialistas” (1990: 115-116). Desde luego, “la sociedad moderna no sólo es una jaula, sino que todos los que la habitan están configurados por sus barrotes; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad sexual o personal”

(Berman, 1989: 15). Todo lo precedente puede tener como consecuencia el tipo de sujeto característico de hoy, el esquizofrénico:

El esquizofrénico está abierto a todo pese a sí mismo, y vive en la mayor confusión. Más que por la pérdida de lo real, se caracteriza por esta proximidad absoluta e instantaneidad total de las cosas, una sobreexposición a la transparencia del mundo. Despojado de toda escena y atravesado sin obstáculo, ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede producirse como espejo. Y se convierte así en pura pantalla, pura superficie de adsorción y reabsorción de las redes de influencia (Baudrillard, 1988: 23).

En efecto, el esquizofrénico se encuentra expuesto a las vicisitudes del mundo en el que anda indefenso. El sujeto está hecho preso en las redes de su propia imagen. Hay una proliferación o multiplicación infinita de su imagen en el espejo. “Extraño Narciso: ya no sueña con su imagen ideal, sino con una fórmula de reproducción genética al infinito” (Baudrillard, 1988: 35). Por otra parte, estas imágenes son distintas partes de uno mismo, que muestran las diferentes facetas del ser humano que ya no quiere parecerse a los demás.

Anteriormente, la obsesión consistía en parecerse a los demás y perderse en la multitud. Obsesión de la conformidad, manía de la diferencia. Hace falta una solución que nos libre de parecernos a los demás. Hoy consiste en parecerse únicamente a uno mismo. Encontrarse en todas partes, desmultiplicados, pero fieles a nuestra propia fórmula; en todas partes el mismo reparto, y pasar por todas las pantallas a la vez. El parecido ya no apunta a los demás, sino que es aquel, indefinido, del individuo consigo mismo cuando se resuelve en sus elementos simples (Baudrillard, 1988: 35).

Al contrario del sujeto primitivo que no veía la posibilidad de salir de su horizonte espacial, el sujeto contemporáneo ha explorado de antemano todos los horizontes posibles, de manera que ya no le queda nada por descubrir. Lo tiene todo ya a su alcance, como opina Baudrillard (1988: 37), con lo cual ya no necesita ni el sexo ni el deseo. Esta es una actitud propia a muchos de nuestros personajes como tendremos ocasión de comprobar. El sujeto contemporáneo está en constante metamorfosis. El cuerpo es el elemento que mejor representa las fluctuaciones de las apariencias. Estas se hacen posibles gracias a la renunciación o al rechazo del deseo, del sexo, porque el sujeto no quiere morir, sino desaparecer. “Desaparecer es dispersarse en las apariencias” (Baudrillard, 1988: 40). Esta idea se relaciona en cierta medida con Marshall los términos visionarios de Marx, recordados por Berman, a saber que “Todo

se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado...” (1989), términos que encajaban ya, en cierta medida, en el contexto de la Europa del XIX en que empezaba a decaer el espiritualismo, con la desacralización de la vida, en detrimento de la materia. Si el posmodernismo es un movimiento euroamericano, nos proponemos ver a continuación cómo se manifestó específicamente en España, donde al coincidir con un período sombrío del país, pudo sin duda haberse desarrollado con matices.

1-2- El posmodernismo en España

Para entender la definición y evolución del posmodernismo en España, es imprescindible recurrir a Gonzalo Navajas (1987), entre otros autores. Según él, empieza el postmodernismo en la década de los sesenta, con Martín Santos y Juan Goytisolo, y se amplía con autores como Juan Benet, Carmen Martín Gaité, etc. Ya desde el prefacio a la edición española de *La sociedad transparente*, Vattimo menciona que “La España de hoy es sin duda uno de los modelos de sociedad *posmoderna*, donde el carácter social parece poder brindarse también como *chance* de emancipación...” (1990: 67). Lo posmoderno en este contexto, no lo reduce solo a lo político y a lo económico, sino también y sobre todo al multiculturalismo de España que es una muestra de las contradicciones del presente. Según él, comprender el presente supone tener a la vez una mirada hacia el pasado y el futuro:

Cuando la cultura se ha vuelto infinita la historia sólo puede ser historia del sentido: acceder al significado (s) de lo que ocurre (ensamblar los materiales fragmentarios y multiperspectívos que nos ofrecen los *media*) sólo es posible si el ahora se inserta en el relato-interpretación del pasado y de sus posibilidades futuras: fuera de esa red referencial de localizaciones no es posible descifrar *qué quiere decir* lo que pasa (ahora), ni qué quieren decir los mensajes en que consiste y se disemina lo que pasa (1990: 28).

Los medios de información tecnológica son los elementos que nos permiten entender el presente desde esas otras perspectivas distantes de nosotros, de ahí su innegable papel: “...yo considero (...) que el término posmoderno sí tiene sentido, y que tal sentido se enlaza con el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los *mass media*” (1990: 73)¹⁴. Desde luego, el pasado o la historia surge como elemento catalizador desde el cual se

¹⁴ Para Jameson (1991: 67), los media constituyen una de las formas del materialismo postmoderno, en sus estructuras y funciones. Distingue tres dimensiones que contribuyen a definirlos: su carácter estético, su tecnología específica, organizada en torno a un aparato, y su institución social.

debe orientar el futuro, el progreso, la evolución. Vattimo considera que ya desde el principio de la época moderna, el siglo XVI¹⁵, hasta el final del modernismo, los seres humanos se han caracterizado por la búsqueda continua del cambio, de algo nuevo, en lo artístico y social. Del mismo modo, ha existido la historia, pero a nivel superior y se trata de una historia parcial como leemos: “En la escuela, por ejemplo, hemos estudiado mil fechas de batallas, de tratados de paz o de revoluciones, pero nunca se nos ha hablado de las transformaciones relativas al modo de alimentarse, al modo de vivir la sexualidad, o a cosas parecidas. Lo que narra la historia son los avatares de la gente que cuenta, de los nobles, de los monarcas, o de la burguesía cuando se convierte en clase de poder: los pobres, por ejemplo, o aquellos aspectos de la vida que se consideran ‘bajos’ no ‘hacen historia’ ” (1990: 75-76). De lo precedente, no se puede hablar de una historia única que tenga el carácter supremo sobre las demás historias. Son iguales todas las historias. A este respecto, Vattimo plantea una reflexión sobre la noción del ‘progreso’ (o de la civilización), centrado desde varios siglos en el ideal del hombre europeo. Del mismo modo que la historia debe repensarse, rehacerse, hay que redefinir la noción del progreso, susceptible de variar de una comunidad a otra. La historia se ha acabado con el modernismo, efectivamente porque se concebía como una realidad orientada hacia una sola dirección. Y los mass media o los grandes relatos como los llama Lyotard, aparte del imperialismo y el colonialismo, son, según Vattimo, el factor de disolución de ese carácter central de la historia, incluso desde el punto de vista de los europeos: “Occidente vive una situación explosiva, una pluralización que parece irrefrenable y que toma imposible concebir el mundo y la historia según puntos de vista

¹⁵ Marshall Berman (1989: 2-3) parte también del siglo XVI, principio de la era moderna, para delimitar este vasto periodo que divide en tres. Primero, del XVI a la fecha de 1790, que coincide con la revolución francesa. En este periodo, los europeos empezaban ya a sentir gusto y refinamiento por la moda, en el uso de pensar y hablar sobre todo, con Jean-Jacques Rousseau como el primer escritor en utilizar el vocablo ‘*moderniste*’ en el sentido en que se usará en los siglos XIX y XX. Luego, a partir de dicha revolución y en todo el siglo XIX, las sociedades experimentaban revoluciones, en un universo material y espiritualista, dualidad que abriría ya el camino hacia nuevas formas de buscar cierta libertad. Los medios de comunicación cada vez más crecientes, como los diarios, telegramas, teléfonos, incitaban ya a educar a las masas sobre sus derechos pisoteados por las industrias y multinacionales que se apoderaban ya de los mercados. En fin, el siglo XX que culminó con triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento, donde los seres humanos también, en la búsqueda de nuevas vivencias, se fragmentaron en sus maneras de sentir la realidad impuesta en gran parte por el capitalismo. Esta situación originó una transición entre el largo periodo moderno y el llamado posmoderno. Por otra parte, Nicolás Casullo, en el prólogo a *El debate modernidad posmodernidad* afirma que en realidad el origen de la crisis actual se situaría ya desde el siglo XVIII, con el “discernimiento científico entre certeza y error, metodologías analíticas, esferas de sistematizaciones, y sobre todo ese nuevo punto de partida descartiano que hace del sujeto pensante el territorio, único, donde habita el dios de los significados del mundo: la Razón, frente a las ilusiones y trampas de los otros caminos” (1991: 15).

unitarios” (1990: 80). Son los media los que favorecieron el final del imperialismo y colonialismo [donde se habla de sectas en la tele, en nuestro corpus, relacionarlo con el papel destructor de los media que contribuyen a “una explosión y multiplicación generalizada (...) de visiones del mundo” (1990: 79). Con los *mass media*, las minorías, las subculturas han tomado la palabra para reivindicar sus derechos. Las diferentes distribuciones que nos ofrecen los media han hecho que la sociedad ya no se considere como transparente. Los medios de comunicación, en sus discursos plurales sobre la realidad, deforman esta. Ya no hay “perfecta objetividad y (...) total identificación con el mapa” (1990: 81). Se emancipan los seres a través de la telemática, y emanciparse es liberarse del dialecto, de los elementos locales (1990: 84). “En cuanto cae la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades ‘locales’-minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas- que toman la palabra, al no ser, por fin, silenciadas y reprimidas por la idea de que hay una sola forma verdadera de realizar la humanidad, en menoscabo de todas las peculiaridades limitadas, efímeras, y contingentes” (1990: 84). En estas circunstancias, cada minoría, al tomar la palabra para reivindicar su propia historia, debe considerarse menos importante y tener en cuenta también el estatuto de las demás minorías, porque la historicidad abarca precisamente todas las individualidades.

Como deja constancia Bobes Naves (2008), el movimiento posmoderno¹⁶ sufrió, durante mucho tiempo, ataques por parte de la crítica y de escritores e historiadores que lo consideraban un movimiento poco serio, constituido por textos mediocres, relacionado con ideas y leyes comerciales y adscritas a los gustos de la burguesía. Para unos, era una reacción de cansancio y vacío observado por el modernismo; un movimiento progresista, reaccionario y nostálgico, un movimiento incluso que forma parte del modernismo por compartir ciertas ideas. Para otros, es antitético del modernismo. En efecto, los descubrimientos de la nueva física de Einstein y la psicología de Freud son el origen del cuestionamiento y del declive de esta episteme analítico-referencial, presente en el arte a través del modernismo. De manera que el postmodernismo viene a ser como una ampliación, una crítica más profunda del modernismo, materializada en dos criterios fundamentales:

¹⁶ Moreiras se basa en un acontecimiento de la historia de España para delimitar el periodo de la modernidad, según ella, marcada por la transición democrática, sinónimo de una nueva era. De manera que llama premodernidad a la época anterior, conocida como un momento de retraso y aislamiento, con respecto al proyecto de formar parte de Europa.

En primer lugar, el postmodernismo se opone a un concepto orgánico de la obra y niega la existencia de un orden lineal y una unidad definida en el texto. Frente al significado unitario, prefiere la meta-significación, el repertorio múltiple y dialécticamente conectado de significados. Además, el postmodernismo disiente del concepto de la literatura como una institución estructurada, según criterios universales de clasificación y evaluación aceptados consensualmente. Niega la comunidad institucional de la literatura y propone la divergencia en vez del asentimiento a un canon (1987: 15).

El posmodernismo considera el mundo como una construcción artificial de la razón, razón arbitraria y no fiable. De este modo, la literatura aparece como engaño, mentira, y ofrece un conjunto de facetas, de representaciones que distan de los mecanismos de la realidad de nuestro mundo exterior. La literatura traduce las múltiples posibilidades y representaciones del mundo, explora las vías posibles, con el fin de llegar al conocimiento verdadero del mundo y del hombre que le escapan¹⁷: “A partir de la imposibilidad del conocimiento del hombre y el mundo, el texto se desenvuelve en torno al trazado de varias líneas de evolución de la novela sin que esas líneas lleguen nunca a desarrollarse efectivamente estructurándose en un corpus orgánico que responda a la expectativa ficcional convencional” (Navajas, 1987: 16). En el postmodernismo, el texto parece no llegar a resolver lo que cuenta. Al final, es como si nada hubiera ocurrido: “Se ha presentado la no-significación como el único acto significativo” (Navajas, 1987: 17).

Mientras en la literatura social los escritores se dedican a la lucha por la transformación del mundo, en el postmodernismo, en cambio, el escritor, ante un mundo que le es hostil y a cuyos problemas no ve la posibilidad de aportar soluciones definitivas, se refugia en la conciencia. Desde luego, la imaginación juega un papel determinante ya que va más allá del campo reducido que ofrece la historia, constituidos por hechos fijos, marcados, unidimensionales. Frente a eso, la imaginación se convierte en una verdadera vía de escape y se dedica a la exploración de las facetas del mundo. Del mismo modo, “La novela postmoderna se propone como una vía epistemológica

¹⁷ La complejidad de aprehender al ser humano en su mundo plantea un problema filosófico. Es una realidad en los textos que nos propondremos analizar, de ahí la relación entre ambas disciplinas. La frecuencia de temas filosóficos, en ellos, no es fortuito, en la medida en que novela moderna y filosofía moderna desempeñan una función cultural análoga; y en el mismo orden de ideas, Francisco Ayala, citado por Amorós, menciona que ambas especialidades, hoy en día, confluyen en la novela “antes maltratada como infame, [que] se convierte así en instrumento de un conocimiento superior, capaz de comunicar en forma inmediata a los lectores (...) una intuición del sentido de la existencia humana” (1979: 72).

que cuestiona las formas convencionales de conocimiento en general, incluyendo la literatura. Esa ficción pone en tela de juicio sus valores y fines y cuestiona su propia eficacia hecha de signos verbales casuales” (Navajas). El contexto social del posmodernismo conduce a los escritores a buscar la verdadera esencia del ser humano. Para intentar acertarlo, recurren a una multitud de fuentes, reales o no. Por ejemplo, la realidad circundante, el pasado y la propia creación artística de su mundo son elementos que logran fusionar para tal objetivo. “La literatura no es sino la minuciosa construcción del yo a través del lenguaje. De ahí que la permeabilidad de las fronteras entre realidad, historia y ficción, entre los diferentes géneros, entre la creación y la crítica, lleve a un solo camino con una sola salida: la metaficción” (Lafuente, 2004: 53). Como se verá y de acuerdo con lo dicho, realidad histórica y realidad ficticia estarán presentes, aunque en distintos grados, en la presente reflexión. A continuación, vamos a dedicarnos a los diferentes presupuestos teóricos sobre los que proponemos apoyarnos.

1-3- La teoría del extrañamiento

Para avanzar en este estudio, nos parece oportuno empezar por una reflexión acerca de la teoría del extrañamiento. Es un concepto acuñado por Shklovski. En efecto, según él, el arte (la prosa y la poesía) es una combinación de imágenes, con el fin de producir efectos estéticos. Citando a Potebnia, por ejemplo, menciona que “Todo arte es el pensamiento por medio de imágenes” (1970: 55). Gracias a la percepción, estas se automatizan en la mente del lector que acaba integrándolas. Huelga recordar que el mecanismo que lo hace posible es el ‘extrañamiento’, procedimiento puesto en marcha por los escritores con el fin de combinar en la ficción elementos de la realidad, sin por tanto alejarse de la finalidad propia al arte. Para Shklovski, el extrañamiento se relaciona con el concepto de desautomatización, consistente en crear cierta ruptura entre significante y significado, a partir de formas complicadas que dificultan la percepción de los objetos o ambientes descritos.

El extrañamiento es este juego que hacen los escritores entre la realidad y la apariencia. Nos llevan a formar parte de lo que cuentan o del mundo de sus personajes. Ironizan los hechos banales de la vida cotidiana¹⁸. Wellek y Warren piensan que “No

¹⁸ El extrañamiento, aparte de ser una realidad propia al posmodernismo o una técnica buscada por sus pensadores, para por medios para acentuar ese extrañamiento. Es el caso del papel que juegan los medios de información, como se puede apreciar con Calvino. Dice que “*El post-modernism* puede considerarse

hay que confundir las nociones de teoría literaria y crítica. La teoría literaria es el estudio de los principios y criterios de la literatura; trata de cuestiones como la definición de la literatura, los géneros y sus cualidades determinantes, los problemas de la evaluación de textos, etc. La crítica es el estudio práctico de las obras individuales” (En Navajas, 1987: 227). Así entendido, nuestro quehacer no sabría confundirse con un trabajo de crítica literaria. En este apartado, queremos esbozar unas breves definiciones de algunas teorías literarias que nos ayudarán a analizar y a indagar el sentido de nuestros textos de cara al tema que tratamos.

Una de las preocupaciones de los críticos a lo largo de la historia ha sido la búsqueda del sentido de las obras literarias o del conocimiento literario en general. De este modo, se desarrollaron varias corrientes o métodos¹⁹ de descodificación de dichos textos, que varían según las épocas ya que las mismas sensibilidades del público se diferencian según las mismas. De manera general, podemos aducir que dos son las particularidades de dichas escuelas: por una parte, las que intentan entender las obras partiendo de las vidas de sus autores-la crítica histórica y autobiográfica, etc.- y por otra parte, las que propugnan el carácter inmanentista²⁰ del texto-narratología, psicoanálisis, etc.-. Ya que, como opina Derrida, “...semejante método de aproximación, histórico, sociológico, psicoanalítico, etc., encaja perfectamente con la presunción de la auto-reflexividad y la auto-referencialidad del texto como elementos constitutivos de su autonomía” (1990: 260). Por lo tanto, en el marco del presente trabajo, no vamos a

la tendencia a hacer uso irónico de lo imaginario de los *mass-media*, o bien la tendencia a introducir el gusto por lo maravilloso heredado de la tradición literaria en mecanismos narrativos que acentúen su extrañamiento” (1990: 110).

¹⁹ En los conflictos entre teóricos y críticos del objeto literario, sobre todo en el XIX cuando el positivismo intentaba calificar a todo proceso generador de sentido bajo el concepto de ciencia, los críticos, en unos momentos, se conformaban con que sus propuestas fueran vanas. De manera que a aquéllos que intentaban oponerse a los teóricos, que pretendían estudiar la obra literaria de manera científica, se les tachaba de ‘ideológicos’ (Wahnón Bensusan, 1991: 25). Desde este punto de vista, ‘ideología’ significaría disidente u oponente al orden establecido. Esta larga cita del mismo escritor explica detalladamente ese conflicto, donde en realidad ambas posturas eran complementarias: “Allí donde la Teoría encontraba una ley, la Crítica descubría una excepción, sin darse cuenta de que, al hacer residir en la unicidad del hecho la imposibilidad de conocer científicamente la Literatura, compartía con la Teoría el concepto positivista de la ciencia. Por su parte, allí donde la Crítica descubría una ‘verdad’, la Teoría denunciaba una ilusión ideológica, sin reparar en que, al hacerlo, compartía con la Crítica la creencia de que había una verdad literaria que descubrir” (1991: 25-26).

²⁰ La siguiente reflexión nos permite captar el sentido del concepto de la inmanencia, aplicada tanto al lenguaje como a la literatura: se trata de una realidad “que no parece admitir ningún elemento exterior capaz de regularlo o de servir como criterio de legitimidad y que, por eso mismo, franquea la vía a la crítica o la deconstrucción de todo tipo de aspectos o nociones a través de la puesta en evidencia de sus contradicciones, fracturas y discontinuidades en el ámbito del discurso” (Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006: 144).

rechazar por completo un enfoque u otro²¹, en la medida en que si el texto encierra múltiples sentidos, del mismo modo es posible recurrir a veces al subconsciente del escritor para mejor entender el por qué de sus obsesiones narrativas. Ya en los siglos anteriores, con las concepciones normativas de objeto literario, se consideraba que la identidad del objeto era lo mismo en todos los tiempos y sin embargo, convenimos con Bensusan en que “a partir del hecho que inaugura la modernidad-la irrupción de la conciencia histórica-, se aprendió a dudar del carácter único y objetivo de las teorías...” (1991: 16).

Para llevar a cabo el presente trabajo, nos valdremos de algunos elementos de la narratología, el psicoanálisis y la sociocrítica, etc., ya que apoyarse en un solo método sería erróneo, por el tipo de trabajo que realizamos. Para hablar del eclecticismo de los métodos, J.-P. Richard mencionaba que en oposición a la crítica antigua, “la critique moderne mérite...le titre de *totalitaire*. Entendons qu’elle vise à ressaisir l’œuvre...dans son unité et dans sa cohérence. C’est une critique des *ensembles*, non des détails” (Doubrofsky, 1970: 66). Desde este punto de vista, no se tratará de entrar en los pormenores de los métodos ni menos de las teorías sino, más bien, de apoyarnos en los criterios que consideraremos oportunos para la contribución a la aproximación al tema. Como ya se sabe, en realidad, vamos a apoyarnos en una serie de teorías²² distintas, por el material dispar que es el texto literario. Son teorías que podemos llamar contemporáneas, aunque elaboradas en los siglos anteriores, en la medida en que siguen vigentes. Los métodos que vamos a utilizar en el marco del trabajo nos permitirán sin duda arriesgarnos a afirmar que son como un trasunto de los autores estudiados, una proyección de su personalidad: su ser interior (psicoanálisis) o su persona social (sociocrítica). Dice Bobes Naves que “parece que el novelista se pone al servicio de sus personajes, en una forma de determinismo instrumental” (1993: 165). Para dar cuenta de la imposibilidad de un solo método para el acercamiento a una lectura adecuada del texto, polisémico por definición y capaz de producir una pluralidad de interpretaciones

²¹ Para mejor entender el funcionamiento o la elección de los métodos, es importante recurrir a Bobes Naves (2008: 173) cuando menciona que la elección de los métodos se hace de acuerdo con las exigencias del elemento central del análisis. De este modo, si se trata por ejemplo de analizar la personalidad del autor es probable recurrir al psicoanálisis, a la psicocrítica o al método histórico; pero si el análisis se orienta en ‘la obra en sí’, el método idóneo serían los formalismos y positivismos lingüísticos o de otro tipo; en fin, si el interés se centra en el lector, recurriríamos a las teorías de la recepción o a la pragmática.

²² La teoría es una “hypothèse de travail à l’aide de laquelle on indique et on comprend les faits” (Tadié, 1987: 18).

en función de la procedencia, el sexo, la edad o las disposiciones de quien lo lea, convenimos con Redondo Goicoechea (1995: 22-23), quien, al reconocer este hecho y para justificarlo, parte de las complejidades presentes en los creadores de textos en general. En ellos, las presencias del yo, del súper yo y del ello, conceptos de Freud, son características que generan una serie de contradicciones. De hecho, estas, a su vez, se encuentran plasmadas en la obra literaria de manera que intentar descodificarlas requiere así más de un método. Todo lo precedente puede justificarse asimismo en las reflexiones de Wellek, quien encuentra también la necesidad de apoyarse en métodos que procedan de horizontes diversos, cuando afirma que “Toda investigación de la crítica del siglo XX debe tener en cuenta esta expansión geográfica y la revolución simultánea operada en los métodos” (1968: 255). Lo decía Wellek para referirse al que hasta finales del siglo XIX, la crítica, fuera de Francia e Inglaterra, tenía un significado local. Asimismo, menciona que ya en el siglo XX, es importante ubicarse en otros países, por ejemplo Rusia, Italia, España, y a otros continentes, como Estados Unidos.

Del mismo modo, será posible, en general, apoyar los diferentes análisis que haremos con obras o textos que no sean forzosamente españolas, en la medida en que, a nuestro juicio, el mismo contexto actual hace que al escribir, los escritores son conscientes de que sus textos ya no están dirigidos tan solo a lectores españoles. En la medida en que las culturas se ven cada día más alteradas por los medios de comunicación, los flujos migratorios numerosos, en comparación con el pasado. A esto, cabe añadir el propio medio social ya propenso a luchas por identidades locales, dentro de la globalización, como se puede apreciar: “Ni mucho menos existe una relación biunívoca entre lengua y nación. Las excepciones y desajustes en este terreno son probablemente más abundantes que las coincidencias: lenguas que se extienden más allá de un territorio nacional, territorios con diversas lenguas, fenómenos literarios-temas, estilos, motivos-imposibles de circunscribir a una sola literatura” (Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006: 121).

Por otra parte, huelga mencionar que la propia novela es el resultado de una serie de lecturas de sus propios autores, a las que cabe añadir su creación artística propia. “nadie escribe desde la nada, nadie escribe si no es mezclando lo que leyó. La escritura es escritura de lecturas y no de invenciones originales” (Borges, 1998), lo cual pone de relieve la intertextualidad cuya importancia será de sumo interés, ya que nos permitirá relacionar las obsesiones de nuestros autores, cuando necesario, con las de otros autores. Según Riffaterre “l’intertexte est la perception par le lecteur, entre une oeuvre et

d'autres qui l'ont précédée ou suivie" (1979). O lo que es igual, "que no hay obra literaria que en algún grado, y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales" (Genette, 1982: 19). Nos proponemos tomar como idea fundamental el concepto arriba definido, teniendo en cuenta, para acordarnos con Riffaterre, que tal fenómeno es el que guiará nuestra lectura del corpus. Para el análisis de nuestros textos, nos basaremos, en ciertos momentos del mismo, en lo que llama Todorov lectura, que consiste en "trastornar el orden aparente en el que se constituye el texto: acercar las partes alejadas, descubrir repeticiones, oposiciones, gradaciones" (1974: 12), ya que la presencia de las obsesiones literarias es, no cabe duda, de sumo interés.

1-4- La narratología

Según García Landa, aparte de que la narratología es "la disciplina semiótica a la que compete el estudio estructural de los relatos, su comunicación y recepción" (1998: 257), también es una ciencia que se sitúa más allá de la teoría literaria, si tomamos en cuenta el que existen discursos de diversa índole (discursos históricos, conversacionales, jurídicos, etc.). Del mismo modo, es posible estudiar las características de los textos desde otras perspectivas, por lo que se puede hablar de la narratología fílmica, teatral, etc. La narratología considera el texto, en el sentido de Kristeva, como "appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec divers énoncés antérieurs et synchroniques" (2001: 3). En otras palabras, se tratará de tomar en cuenta la noción de intertextualidad, "la présence effective d'un texte dans un autre texte: tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation ou tout simplement dialogue" (Kristeva, 2001: 5), que nos parece acertado en el contexto del presente estudio. Para Samoyault, si el texto es un producto que tiende a ser autónomo, no tenemos que perder por completo el que es ante todo la continuación de una genealogía. Lo que supone que todo texto remite de algún modo a otro texto anterior. Por eso, Barthes, dirá que "tout texte est un tissu nouveau de citations révolues" (2001: 15). O que "le texte est un énoncé dont les énonciations se perdent" (Barthes, 2004: 146). De las definiciones expuestas, no cabe duda de que es posible hallar los orígenes de un texto a partir de los diversos discursos que lo precedieron. Para Bajtín, la relación entre textos parece de una clara evidencia, ya que según él, es intertextualidad el "croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes" (1969: 115). O también "tout texte se construit

comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte'' (1969: 133). En el mismo sentido, la intertextualidad como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro (Genette, 1989: 10). La larga definición de Eagleton que exponemos a continuación nos parece acertada, ya que resume en cierta medida todo lo anteriormente expuesto. Afirma:

Todos los textos literarios nacen de otros textos literarios, no en el sentido convencional de que se observan en ellos huellas de tales o cuales “influidos” sino en una acepción más absoluta del término: cada palabra, cada frase o trozo constituye una reelaboración de escritos que precedieron o que rodean una obra en particular. No existe la “originalidad” literaria, tampoco la “primera” obra literaria: toda la literatura es “intertextual”. Un texto específicamente considerado no tiene límites claramente definidos: incesantemente se derrama sobre las obras que lo rodean, y genera centenares de perspectivas diferentes que disminuyen hasta desaparecer (1993: 167).

Así expuesto todo, ya queda claro que los diferentes grados de relaciones entre textos novelescos se sitúan en todos los niveles de los mismos. Si la novela supone el hecho de narrar hechos ficticios, cabe subrayar que el problema de la narratividad, o el acto de narrar, ha sido abordado tanto por teóricos, en general, como por filósofos. Entre estos, por ejemplo, cabe mencionar a Ricoeur para quien este concepto está relacionado con el propio lenguaje concebido como una realidad amplia, diversa e irreductible, sea cuando se le aplica a textos que tengan pretensión de verdad (historia, géneros literarios, biografía o bibliografía, etc.) o a relatos de ficción (epopeya, drama, cuento novela, etc.); o simplemente a otras artes que no se expresen mediante el lenguaje verbal (música, pintura, etc.). En cualquiera de estos mencionados casos, la narratividad se encuentra íntimamente ligada al tiempo, ya que se efectúa en un proceso temporal. Desde luego, Ricoeur destaca tres realidades que surgen de ella, al afirmar que “Al tratar la cualidad temporal de la experiencia como referente común de la historia y de la ficción, uno en un mismo proceso ficción, historia y tiempo” (2000: 191). De hecho, los tres conceptos fundamentales a la hora de asimilar el concepto de narratología son la historia, el relato y la narración. En toda novela, existe una historia o una intriga, contada por una entidad, el narrador, mediante un acto del que destacan enunciados narrativos y el conjunto de los mecanismos puestos en marcha constituye el relato²³. De

²³ Véase también a Todorov para quien “ [...] l'œuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des

manera general, estos tres elementos se formalizan en torno a cuatro categorías analíticas: el modo, la instancia narrativa, el nivel y el tiempo. El interés por la narratología en el presente trabajo radica en el que como podemos estar de acuerdo con Genette, todo relato se construye en torno a elementos comunes, en el texto, analizables fuera de su contexto de producción, confiriéndole así un carácter universal. De hecho, esos elementos hacen que la novela se sitúe más allá, o lo que sería lo mismo, se complemente otras ciencias como la sociología, el psicoanálisis, etc. En el mismo orden de ideas, Greimas (1970: 158) reconoce que las estructuras narrativas, productoras del sentido²⁴, pueden hallarse en lenguajes, distintos del sistema natural propio a una comunidad de seres humanos, a ejemplo del cine, de los sueños o de la pintura figurativa, etc. Sin embargo, apunta que en la narración, es fundamental reconocer los dos niveles de representación y análisis: uno aparente, ofrecido por los materiales lingüísticos del texto y otro, inmanente, o en cierta medida semiótico, anterior, donde se sitúa la narratividad y susceptible de manifestarse en todos los lenguajes, sin excepción. La importancia del lenguaje ya no es de demostrar, sobre todo en el contexto de la literatura occidental en que durante casi dos milenios, “la cultura ha concebido la literatura, no a través de una práctica de las obras, los autores y las escuelas- como hoy en día se hace-, sino a través de una auténtica teoría del lenguaje” (Barthes, 2009: 25).

El presente trabajo, como se ha visto anteriormente, se basa en textos literarios detrás de los que existen otras entidades. De hecho, es conveniente mencionar esta reflexión de Calvino. En efecto, en sus escritos, trataba de identificarse con dos figuras de la mitología: Mercurio (de carácter más indefinido y oscilante) y Saturno (melancólico, contemplativo y solitario). Podríamos decir que estas características apuntan, asimismo, no solo las actitudes del escritor ante la literatura o simplemente a cierta definición de esta, sino también a las relaciones del escritor, en general, consigo mismo y con el mundo que cuestiona. “Desde luego, la literatura nunca hubiera existido

événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. [...] Mais l'œuvre est en même temps discours, il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit” (1981: 132).

²⁴ A propósito del sentido, es significativa la metáfora de Barthes al escuchar, en una película, a un grupo de niños chinos leyendo cada uno en voz alta un libro diferente, cada cual para sí mismo y todos juntos- de donde sale el estremecimiento del sentido producido por el susurro del lenguaje (2009: 118-119). Por otra parte, el sentido se sitúa no solo en una simple unidad sino en la conjunción de varios niveles, tanto en relaciones distribucionales como cuanto integradoras. Del mismo modo que nace de la confrontación de unidades, la obra, para tener sentido, debe integrarse en un sistema superior: “Si no se hace esto, hay que confesar que la obra carece de sentido; sólo entra en relación consigo misma siendo así un *index sui*, se indica así misma sin remitir a nada fuera de ella” (Todorov, 1988: 160). Desde luego, la obra entra en relación con otras que la han precedido y deja de ser independiente.

sin una parte de introversión, a un descontento con el mundo tal como es, al olvido de las horas y los días, fija la morada en la inmovilidad de las palabras mudas” (Bal, 1990: 65). Del mismo modo y como opina Schaeffer, “Todas las ficciones, ya se trate de juegos ficcionales o de la ficción en el sentido canónico del término, son representaciones porque se trata de acontecimientos que se refieren a otros acontecimientos que denotan, describen, muestran, etc.” (2002: 85). Así entendido, convendría definir de paso cierto número de conceptos narratológicos, como se puede ver con Mieke Bal, con el fin de intentar aprehender lo complejo que es el texto, la novela, la literatura. Del texto, dice:

...es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera, una *fábula* es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro. Los *actores* son agentes que llevan a cabo acciones (1990: 13).

El deseo de distinguir texto de texto narrativo, como se ha visto, radica en que el primero no puede poseer características del segundo. De hecho, varios textos pueden relatar una misma historia sin que todos sean textos narrativos, en la medida en que estos suponen la presencia de cierto esquema en el que se encadenan acontecimientos, mediante acciones, por un agente, el personaje o lo que ha llamado Mieke Bal actor. La particularidad del relato es la libertad del narrador de elegir el orden de sucesión de los acontecimientos, conectados de manera general, que no corresponden siempre con el de nuestro mundo, de ahí los conceptos de fábula e historia. De hecho, la disposición de los diversos elementos que constituyen la fábula (acontecimientos, personajes, tiempo y espacio) y la interacción entre ellos, de una novela a otra, producen por cierto efectos diferentes en el lector y responden a cierta estética atribuida a la labor de sus autores. De hecho, el objetivo del presente ejercicio, como se ha mencionado ya, se centra desde luego en la descodificación del texto, por lo que procuraremos, siempre que podamos, recurrir a las etapas siguientes: observación, análisis e interpretación. Huelga mencionar que, de acuerdo con el esquema semiótico básico, son tres los elementos que giran en torno al texto: el emisor, el mensaje y el receptor, elementos que corresponden, en otra escala, al autor, al mensaje y al lector.

No está de más señalar que nuestra relación de lector con el mensaje literario, en la presente reflexión, se basa en textos posmodernistas, como ya se sabe. En cierta medida, nuestros textos también formarían parte o estarían influenciados por los cánones de lo que se ha venido a llamar la muerte de la novela. Si en el siglo XX, unos críticos hablaban del tema de la muerte de la novela o de su decadencia²⁵, es sin duda una información a la que hay que considerar con muchas reservas. En la medida en que, como aprendemos de Amorós, algunos críticos, en la época de Flaubert, Maupassant y Zola, también eran capaces de tales afirmaciones sobre la decrepitud de este género. Desde luego, se plantea el problema de si se debe entender la evolución de la novela como su muerte, o si la introducción de nuevos elementos, característicos de la sociedad dominante en un determinado momento de su historia, debe asimilarse con la decadencia del género. Es probablemente no, por el contrario, según leemos en el mismo crítico para quien es mejor admitir el término ‘crisis’, asimilado desde luego, como “sinónimo de expansión y enriquecimiento, no de decadencia o muerte” (1981: 10). De hecho, las nuevas formas de la novela, en las que se inscriben las que nos proponemos analizar, están relacionadas menos con las historias que en ellas se cuentan que con la forma en que se nos presentan. En efecto, en el siglo XX, con sus crisis de valores, llama más bien la atención “el modo más o menos hábil con que un narrador (hombre especialmente dotado para ello) evoca los personajes, presenta los ambientes, refleja las situaciones y nos conduce a lo largo de las diversas peripecias hasta la conclusión” (Amorós, 1981: 12). Por otra parte, si de todas las definiciones de la narración se puede retener como quintaesencia que es la representación simbólica de un acontecimiento o una secuencia de acontecimientos reales o ficticios, no cabe duda que la representación narrativa supone cierta representación histórica. Interviene la historia en la medida en que el relato es una mimesis basada en hechos, como ya se sabe. Según Genette, los factores miméticos suelen situarse en dos elementos: la cantidad de informaciones detalladas proporcionadas por el narrador y la presencia mínima del mismo. Así, ambos elementos dan la sensación que el texto es una realidad autónoma. Es una forma de fingir que el autor es quien habla y de hacer olvidar que quien cuenta es el narrador (1989: 223-224). A través de estos mecanismos que otorgan a la novela un sentido de autonomía, se lee un puro juego, porque a nuestro juicio, el texto es un

²⁵ Son numerosos los escritores que abordaron el tema. Véase por ejemplo a Krüger (1993), Kunz (1997), etc.

trampolín para acceder a la ideología de sus creadores, de ahí el interés de la sociocrítica que nos ayudará a acercarnos a las visiones del mundo de nuestros autores.

1-5- La sociocrítica

Nace la sociocrítica a finales de los años 1960. Era un nuevo enfoque, una nueva aproximación sociológica al hecho literario. Desde luego, esta novedad suponía “un desplazamiento de perspectiva desde el exterior hacia el interior del texto, de la superficie del contenido hacia las regularidades significativas de la producción de sentido y por tanto, en última instancia, de la estructura” (Cros, 2009: 53). Dos grupos se pusieron en marcha para indagar en este nuevo campo, reunidos respectivamente en torno a Cros y a Duchet. La sociocrítica, en realidad, tiene un punto común con el estructuralismo desarrollado por los formalistas y el estructuralismo genético de Lukács, del que nace el concepto de sujeto transindividual de Goldmann: “Con la aparición del hombre, a saber, de un ser dotado de lenguaje, aparece la vida social y la división del trabajo. A partir de ese momento hay que distinguir los comportamientos de los sujetos individuales (libido) de los comportamientos de los sujetos transindividuales (o colectivos o plurales)” (Cros, 2009: 66). Por otra parte, la sociocrítica nace básicamente del conflicto observado entre los estructuralistas por un parte, para quienes la comprensión de una obra debe limitarse a su estructura, y los marxistas por otra parte, que dan mucha importancia a la historia²⁶, hecho inseparable del estudio del texto. Por eso es probablemente por lo que la sociocrítica “se da como objetivo sacar a la luz las modalidades que rigen la incorporación de la historia en las estructuras textuales” (Cros, 2009: 56). Según los objetivos perseguidos por este método, la historia es el fundamento de toda estructura textual. En ella, se trata de hacer una ‘lectura sintomal’, relacionada con la noción de síntoma en Lacan. Es cuestión de hacer, en términos de Althusser, una lectura más “atenta a lo que el texto calla que a lo que expresa” (En Cros, 2009: 58). El síntoma aquí deja transparentar una discordancia generada por una serie de actuaciones del paciente remitentes a una misma realidad. La sociocrítica supone dos hechos estrechamente ligados: primero, la verdad y la realidad están escondidas bajo las capas del discurso social, lo que aún cobra más significado en los textos de escritores posmodernistas que nos proponemos analizar, ya que juegan

²⁶ Para Wadié Said, la historia es el fundamento, el cimiento del mundo. La mente juega una función de puente entre ella y la humanidad. Lo dice, al afirmar que “Sin mente no habría historia propiamente dicha, y sin historia, por supuesto, la humanidad es imposible” (2004: 156).

permanentemente con estos conceptos que subvierten mediante la ironía; en segundo lugar y de lo precedente, es de buscar formas cómo acceder al conocimiento de esta verdad, detectando las fisuras, las rupturas o discordancias discursivas, esto es, “los fenómenos que han escapado a todo control de la conciencia del sujeto hablante y que, bajo apariencias diversas, reproducen un mensaje idéntico” (Cros, 2009: 59). Millás, por ejemplo, es consciente del carácter doble del lenguaje, donde el significado siempre va más allá de lo previsto: “Siempre que escribes un texto, siempre, al decir lo que dices tienes que estar diciendo otra cosa. Es la parte oculta, el alma, el espíritu de la letra. Siempre que expresamos algo literariamente tenemos la obligación de estar diciendo otra cosa. Aunque no sepamos qué” (‘El País’, 2010). De hecho, en el capítulo que dedicaremos al simbolismo ideológico, queremos, en cierta medida, descubrir las leyes del inconsciente incorporadas por nuestros autores en los textos analizados. Estas leyes se relacionan también y en mayor medida con el psicoanálisis, realidad abundante en nuestro corpus.

1-6- El psicoanálisis

El siglo XX no se caracteriza solo por la agitación política e ideológica que se reduce a guerras, recesiones económicas y revoluciones sino también por una crisis de las relaciones y de la personalidad humana. Pero huelga mencionar que esta crisis, materializada por la fragmentación del yo existía ya en los siglos anteriores. Una particularidad del siglo XX es que en él, se reorganizaron experiencias para campos sistemáticos del conocimiento, iniciados a finales del XIX, que Freud denominó psicoanálisis. Como es de notar, “en última instancia, la motivación de la sociedad humana es de carácter económico” (1988: 182), decía Freud, y no Marx, en una de sus conferencias. Esta observación surgió sin duda del capitalismo burgués del XIX en que el trabajo estaba valorado, como se puede notar hasta hoy día ya que el ser humano sigue obsesionado por la búsqueda del trabajo para mantenerse y buscar la felicidad. Esta obsesión le empuja, a veces, a renunciar a sus propios placeres, lo cual le somete a una represión que Freud denominó ‘principio del placer’. Cuando el trabajo le exige demasiado, se enferma y llega posiblemente a lo que se llama neurosis, causa de su infelicidad.

Según Freud, psicoanálisis designa “un método para la investigación de procesos oníricos capaces inaccesibles de otro modo; un método terapéutico de perturbaciones neuróticas basado en tal investigación” (1988: 2661). La terapia

psicoanalítica encuentra sus orígenes en los trabajos del médico internista, el doctor José Breuer, de Viena. En efecto, en los años 1880 y 1881, se dedicó al tratamiento de una muchacha enfermada gravemente de histeria. Su patología se componía de “parálisis motoras, inhibiciones y trastornos de la conciencia” (1988: 2661) y siguiendo las indicaciones de la propia enferma, Breuer empleó el hipnotismo y se dio cuenta que la paciente comunicaba durante la hipnosis las ideas que la dominaban. Así, por medio de una repetición constante del mismo procedimiento, el doctor consiguió liberarla por completo de todas sus inhibiciones y parálisis, lo cual constituyó un gran hallazgo en los descubrimientos de la terapia y la esencia de las neurosis.

Sin embargo, el método catártico de Breuer encontró límites a las reflexiones de Freud quien llegó a darse cuenta de que en la mayoría de los casos, los pacientes hipnotizados dependían de su médico ya que una vez apartados de este, volvían a surgir los mismos efectos o síntomas, por lo que recurrió a otros procedimientos, renunciando así a la hipnosis. Logró introducir una técnica de asociación libre, que consiste en llevar al paciente a hacer una interconexión entre los diferentes elementos que surgen de su mente. En este momento, es importante llevarle a recordar lo que tiene en la superficie de su conciencia y obligarle a una absoluta sinceridad y sobre todo a una no exclusión de todo cuanto le atravesase por la mente, aunque sea insensato. Tras estos diferentes procedimientos, Freud llegó a un nuevo método, a partir de la catarsis, que llamó psicoanálisis. Es un arte de interpretación del material de las ocurrencias del paciente. Por otra parte, huelga mencionar que tras un análisis detallado de los comportamientos y palabras de los pacientes, Freud llegó a la conclusión según la cual estos actos tienen su origen en la pubertad o la niñez del neurótico, y que evidentemente en la raíz de toda producción de síntomas, existían impresiones traumáticas procedentes de la vida sexual más temprana. El psicoanálisis, aplicado a la literatura, está relacionado en cierta medida con los llamados métodos más afines a las vidas de los autores en el sentido de que están mucho más cerca de lo biográfico que del inmanentismo. De hecho, Freud, citado por Tadié, decía que es un método que busca “*connaître avec quel fond d’impressions et de souvenirs personnels l’auteur a construit son œuvre: c’est dire que du texte, on passe à la biographie, du personnage à l’écrivain*” (1987: 133). Desde este punto de vista, los propios enfoques de análisis se convierten en una mediación para acceder a las personalidades de nuestros escritores.

Como nos informa Paraíso, el psicoanálisis tardó en arraigarse en España. Huelga mencionar que uno de los primeros en hablar sobre él por primera vez fue

Ortega y Gasset. Pero, con la llegada de la guerra civil y la primera guerra mundial, el psicoanálisis se alejó un poco. En las décadas de los años 1960 y 1970 es cuando volvió a resurgir y a interesar a los españoles, sobre todo con la creación de grupos como la Sociedad Española de Psicoanálisis, la Asociación Psicoanalítica de Madrid o la Escuela Europea Psicoanálisis del Campo Freudiano, de Cataluña. A esto, cabe añadir, según ella, el número creciente de traducciones al español de textos relacionados con este campo a partir de 1970 (1995: 24). Según Frederick Crews, “El psicoanálisis es la única psicología que ha alterado verdaderamente nuestra manera de leer la literatura” (En Paraíso, 1995: 51). La presencia del psicoanálisis en la literatura ya se daba desde los principios del siglo XX a través de la técnica adoptada por los surrealistas en su forma de escribir, consistente en asociaciones libres de ideas. La importancia del psicoanálisis radica en que nos permitirá entrar en las personalidades de los personajes con el fin familiarizarnos con sus deseos o sus expectativas. Como veremos, son expectativas en ocasiones asociadas con ciertas figuras, lo cual también es relacionable con la teoría del reflejo.

1-7- La teoría del reflejo

La diferencia entre una época y el resto, es decir, las formas en que se manifiesta la realidad objetiva, en un determinado momento histórico, nace de cómo de relacionan los niveles de organización social. En este contexto, surge la llamada teoría del reflejo, pensamiento marxista que determina que la realidad objetiva sólo se manifiesta socialmente a través de nuestra conciencia. Tomamos contacto con la materia mediante la conciencia, y al hacerlo nos encontramos con unas relaciones entre el ser real u objetivo que somos y el ser social, lo que pensamos que somos, mediatizadas por la ideología. De modo que al final, no hay correspondencia entre ambos planos, pues se trata de una dialéctica de exclusión (Carriedo Castro²⁷).

En el marco de esta reflexión, vamos a extender estas relaciones a otras realidades, como será el caso de las diferentes proyecciones de nuestros personajes en ellos mismos o en otros. Varios personajes, millasianos sobre todo, se obstinan por el reflejo que les devuelve el espejo. A veces parece haber una sincronía entre su imagen y el reflejo. Pero otras veces existe más bien un desajuste, de tal modo que estos vaivenes

²⁷ <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/8/pcarriedo.htm>

entre imagen real e imagen reflejada llamarán nuestra atención por ser el resultado de un producto de la conciencia de los personajes en dicha situación. Porque en la teoría del reflejo se concibe la realidad social a través de la conciencia; el conocimiento de la realidad, pues, está condicionado, mediatizado por la ideología. Si los personajes forman parte de la novela, pues, son creaciones del autor. Desde luego, se plantea el problema de la sistematización entre estructuras sociales y grupo social correspondiente, ya que el escritor representa a este grupo social al que pertenece. Esta falta de correspondencia puede trasladarse a otras artes o contextos, como apreciamos con Schaeffer cuando habla de la homología existente entre una imagen y su explicación. Dice que “Las lenguas son en todo caso incapaces de restituir a su forma original las informaciones codificadas” (2002: 10). Si la falta de correspondencia se hace posible por la presencia del espejo, como visto, en Macherey, sin embargo, la relación entre los dos planos, en el contexto de la literatura y la sociedad, resulta aún más compleja. Menciona que “Le reflet que procure l’oeuvre serait celui d’un miroir brisé; le miroir brisé est expressif autant par ce qu’il ne réfléchit pas que par ce qu’il réfléchit” (1974). Esta cita señala que la obra literaria no puede pretender representar la realidad por completo²⁸ como hemos tenido la oportunidad de ver ya. Si se inspira la novela en la vida, sin embargo no es un documento histórico como opina Cros.

Escribir es expresar la significación del mundo mediante el uso complejo de las palabras. Escribir es un juego, en el sentido de que procede a una combinación de palabras cuyo resultado es imprevisible; pero un juego cuya finalidad no es forzosamente ganar como ocurre con otros juegos. Como “Una niña juega sola, sin ningún fin particular, con unos trapos (...) el escritor [juega] también, con los trapos del lenguaje” (Lyotard, 1996: 101). “De même que parler n’est pas un acte gratuit, écrire n’est non point un verbe intransitif : on écrit quelque chose pour quelqu’un ; on n’écrit pas pour écrire” (Dobrovsky, 1970: 99). Huelga mencionar que la interpretación, en los términos de Eco, es “la actualización semántica de lo que el texto, como estrategia,

²⁸ Esta larga cita de Millás también es significativa por lo que a este pensamiento se refiere: “Un espejo minusválido que no reflejara las figuras que pasaron por delante de él, llamaría la atención de todos nosotros. Querríamos saber qué sucede al otro lado o, más exactamente, qué nos ocurre al otro lado. Por eso leemos con pasión una novela bien construida, por lo que tiene de espejo minusválido en el que, cuando logramos vernos, no somos nosotros. De este modo, a base de lo que no dije, convertí el apartamiento de Julio en una réplica de la conciencia” (2000: 13). La conciencia, en este caso, transforma desde luego el espacio en un espacio mental por el que se mueve el protagonista en busca de su parte ausente, de su doble. En esta perspectiva tanto lo que vemos y no vemos en el espejo roto son significantes para la reconstitución de nuestras diferentes partes.

quiere decir con la cooperación de su Lector Modelo, según los modos y en los niveles bosquejados en los capítulos precedentes” (1987: 252). Por ser una empresa que tome en cuenta varios factores internos y externos al texto²⁹, es posible, en ocasiones, que durante este proceso lleguemos a destacar, a partir de las estructuras profundas, ideas que “el autor no podía querer decir y que, sin embargo, el texto parece exhibir con

²⁹ El hecho de que en los textos encontremos cuestiones de producción y recepción es un rasgo de lo postmoderno, donde, a veces, el mensaje no resulta, a simple vista, tan claro como se puede imaginar. El que emite o escribe la historia lo hace con la convicción de que le entiendan, o al menos que lo que ha querido difundir como mensaje llegue como tal al destinatario. Pero este, para descodificarlo, necesita colaborar con una serie de parámetros. Del mismo modo que sería limitada la visión interpretativa de un lector, un testigo ocular no sabría relatar de manera fidedigna un acontecimiento por el presenciado y lo menciona Hutcheon cuando afirma que: “Even an eye-witness account can only offer one limited interpretations of what happened; another could be different, because of many things, including background knowledge, circumstances, angle of vision, or what is at stake for that witness” (1989: 79). Por otra parte, el hecho de recurrir a una interpretación como una realidad abierta es dable y nos recuerda la teoría del texto literario de Mignolo. En efecto, a diferencia de Lotman para quien los textos artísticos, llamados sistemas secundarios de modelización, proceden de las lenguas naturales conocidos como sistemas primarios, Mignolo se apoya en el biólogo Lenneberg quien considera que los textos literarios son el producto de la estructura de la mente humana o de los procesos cognitivos. Su teoría se desarrolla en tres tiempos: “El primer tiempo corresponde a lo que hace que un discurso pertenezca al sistema secundario y no al primario; el segundo, a lo que hace que un texto sea considerado literario” (Wahnón Bensusan, 1991: 33-34). El propio Mignolo, al hablar de la interpretación, aclara que “es el hecho producido constantemente en la evolución cultural, variable según los momentos históricos y las concepciones estéticas, a los cuales la teoría no puede reducir a una de valor ‘universal’” (1978: 12). La interpretación admite que se sostenga la idea según la cual “del diálogo entre las opiniones previas del intérprete y el texto mismo, surja una nueva opinión sobre el texto y sobre su sentido” (Wahnón Bensusan, 1991: 103). La interpretación o el diálogo con el texto es un juego de fusiones donde entran en el mismo varios horizontes. Dice Gadamer, citado por Abad, que “Por ello el agotar el sentido que pueda tener un texto o una creación artística no acaba nunca; es, en verdad, un proceso infinito” (1985: 443). El carácter inacabado del sentido puede verse en Millás con ciertos hechos aparentemente banales de la realidad fantástica. Cuando el narrador de *El orden alfabético* hace incursión en la enciclopedia, cuando sus padres están en el entierro del abuelo, se desliza en la zona de los abortos y se percata de que el aborto que había sufrido su madre, del que se decía que era su hermanito, era más bien su hermanita. Y cuando entablan un diálogo, ella le explica a su hermano cómo son las cosas del mundo en el que se halla: “-Inacabables. No hay nada terminado y nunca se terminará” (Millás, 2005: 16). Dicha explicación se logra por el medio de la palabra, ante el extrañamiento del narrador. “Avec les mots, l’écriture crée un sens que les mots n’ont pas au départ” (Barthes, 1981: 15). Esto se debe sin duda a que la lengua, que no es la propiedad absoluta del autor, se presenta como un aparato complejo donde se posiciona el autor para intentar elegir unos conceptos que adapta a su habla, también reconocido como una realidad compleja. Y en este sentido, “todo hablar o escribir es un querer hablar, querer escribir” (Gadamer, 1985: 427). Abundando en el mismo sentido, La polivalencia semántica del texto literario, por ser construido por el signo o el lenguaje, a diferencia de otras artes como la música, la escultura o la pintura, hace que una teoría válida para una escuela no lo es forzosamente para otra: “Una característica inherente y específica del conocimiento literario es precisamente que ninguna interpretación de la literatura es completa, ninguna lectura agota el sentido de la obra literaria, y ninguna metodología puede considerarse definitiva” (Bobes Naves, 2008: 166). La larga cita siguiente de Bajtín explica también el fenómeno: “Il n’existe pas de premier ni de dernier discours et le contexte dialogique ne connaît pas de limites (il disparaît dans un passé illimité et dans un futur illimité). Mais les sens passés, c’est-à-dire ceux qui sont nés au cours du dialogue des siècles passés, ne peuvent jamais être stables (achevés une fois pour toutes, finis), ils changeront toujours (en se renouvelant) au cours du développement ultérieur, à venir, du dialogue. A tout moment de l’évolution du dialogue, il existe des masses immenses, illimitées, de sens oubliés, mais, à certains moments ultérieurs, au fur et à mesure que ce dialogue avance, ils reviendront à la mémoire et vivront sous une forme renouvelée (dans un nouveau contexte). Rien n’est mort absolument: chaque sens aura sa fête de renaissance. Le problème de la grande temporalité” (1981: 169-170).

absoluta claridad” (Eco, 1987: 250), ya que el lenguaje es “un don que continuamente genera lo impredecible” (Eagleton, 1997: 114). Gide también ha reflexionado en este ámbito, y según vemos en las palabras que cita Pagnini: “Avant d’expliquer aux autres mon livre (...), j’attends que d’autres me l’expliquent [...]. Si nous savons ce que nous voulons dire, nous ne savons pas si nous ne disons que cela-on dit toujours plus que cela-. Et ce qui surtout m’y intéresse, c’est que j’y ai mis sans le savoir, -cette part d’inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu” (1992: 64). Por otra parte y como apunta Schoenjes, “todas las incoherencias que se encuentran en los textos están lejos de obedecer a un plan claramente trazado por el autor” (2003: 126).

Con los textos literarios, “On se trouve là devant le dédoublement du signifiant destiné à signaler (...) la présence d’une voix seconde, autre, qui transcende la parole quotidienne et assume le discours de la vérité” (Greimas, 1983: 107). En el mismo sentido, era una postura perseguida ya por la deconstrucción: “negación radical del significado de los textos verbales y en consecuencia de los poéticos y literarios (...) Esto es, se niega la licitud de atribuir un significado universal y objetivable a los textos analizados” (García Berrio, 1994: 21). En el contexto del postmodernismo, en que encajan nuestras obras, la concepción para la relación del texto con su mundo descansa en que la interpretación del texto nunca puede entenderse como una realidad acabada. Lo podemos leer con Lyotard para quien el objetivo perseguido por el arte es justamente esta infinita apertura: “A postmodern artist or writer is in position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determine judgment by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for” (1984: 81) En ese caso, estos datos podrían considerarse como “huellas de su ideología no confesada” (Fromm, 1987: 251). El que la escribe, el escritor, vive con valores socioeconómicos propios que le moldean e influyen en su creación. En este sentido, señala Garrido Gallardo que “La influencia externa hay que admitirla, aunque sea sólo por sentido común: el mundo del artista será el mundo de sus contemporáneos, de sus vecinos, de sus colegas...” (1996: 99-100). Pero la imposibilidad de plasmar por completo lo que idea se justifica por el que no tenemos siempre la plena conciencia de nuestros actos. Por eso dice Lacan que “je parle donc je suis mais je ne suis pas celui qui parle. Je pense là où je ne puis dire que je suis” (1966: 14). En otras palabras, quiere decir que donde hay discurso está presente el

inconsciente, y en este sentido, “...las obras literarias significan más de lo que sus autores pretendieron conscientemente” (Lodge, 2004: 97), y nos extrañan las palabras del narrador de Calvino, dirigidas a un personaje, cuando señala: ‘Los signos forman una lengua, pero no la que crees conocer (...). No hay lenguaje sin engaño’” (1985: 60). La posibilidad de hablar le confiere la existencia al individuo, pero este no es totalmente responsable del significado del discurso que produce. A este respecto, añade Pierre Bourdieu que “Les sujets ne détiennent pas toute la signification de leurs comportements comme données immédiates de la conscience et [...] leurs comportements enferment toujours plus de sens qu’ils ne le savent et ne le veulent” (1998: 133). Del mismo modo, dice Gómez Redondo que “Por lo común, el novelista es consciente de estar construyendo mundos ajenos a su voluntad, que no le pertenecen y que ni siquiera puede llegar a comprender del todo; o lo que es peor: la novela puede escapársele de las manos al autor y dominarle por completo, hasta el punto de llevarle a extremos en los que no había pensado en ningún momento” (1996: 131-132). Ya lo había advertido Eco, en *Obra abierta*, título evocador, al plantear el problema de la ‘definitividad’ y la ‘apertura’ de las obras de arte, concebidas como ‘continua posibilidad de aperturas’, ‘reserva indefinida de significados’. Al crearlas o al producirlas, sus autores tienen al principio alguna idea de la meta perseguida. Sin embargo, “cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual” (1990: 73-74)³⁰. Del mismo modo, se puede pensar en lo que el escritor, conscientemente, no ha querido decir o ha preferido omitir, lo cual también puede constituir una fuente significativa para la comprensión del texto. De estas cosas que no menciona el escritor, en general, porque no ha querido hacerlo, como será el caso con nuestros autores, se puede hacer cierta lectura. Según Millás:

[...] esas cosas no dichas se notan como ausencias y acaban formando una atmósfera de amenaza que convierte un simple apartamento en un espacio moral que es lo que debe ser un espacio narrativo o fantástico. Cuando uno se resiste a poner en una novela algo que sin embargo está en su cabeza, el lector percibe la ausencia y la sustituye por un vacío mucho más expresivo (2000: 13).

³⁰ Existen más ejemplos de los propios creadores sobre el género de la novela: Milán Kundera (1987); Antonio Muñoz Molina (1993); Carlos Fuentes (1993), etc.

Está claro que el sujeto dice siempre más de lo que quiere decir y de lo que cree decir. El texto produce significaciones ajenas a su propio creador. Los lectores tienen la posibilidad de interpretar un discurso de varias formas acorde con la cultura que han recibido y la época en la que les tocó vivir. De modo que la descodificación del mensaje literario se hace conforme con el *idiotopo* y el *semiotopo*, esto es, todas las circunstancias socio-históricas del autor y del lector, al igual que las demás producciones literarias que se encajan en el mismo contexto de producción de la obra literaria. Milagros Ezquerro piensa incluso que el texto puede producir sentidos que escapen a su propio creador, esto es, a quien lo ha forjado: “Il est capable de créer des significations imprévues et surprenantes, même pour son concepteur” (1998: 88). Desde este mismo prisma de apreciación, Abad reconoce el mismo hecho cuando afirma que “al diluirse por las distintas épocas, los textos literarios se sumergen en un plasma temporal que, en cierto sentido, les presta su verdadera condición histórica. Esta inmersión les carga de múltiples sentidos que no tienen necesariamente que ver con el posible sentido que su autor hubiera pretendido darle” (1985: 426). Todorov, también atento a este problema, mencionaba quizá a modo de recomendación que al contrario de una obra que es posible circunscribirse de una vez, para siempre, la interpretación de un texto debe incluirse en un área más grande en la que deben tomarse en cuenta la personalidad del crítico, su posición ideológica y la época (1988: 160). La siguiente reflexión de Calvino, en que define al ser humano, ilustra los elementos que hay que tomar en cuenta a la hora de captar el sentido profundo de los textos de ficción: “... ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de formaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles” (Calvino, 1990: 137-138). Si el texto es capaz de producir más sentidos no cabe duda que es porque es el producto de la conciencia. La conciencia no es algo preexistente; se confunde con las marcas semióticas que la configuran. Por eso, se puede observar con Cros que no existe conciencia fuera del signo: “Tout texte littéraire est le produit d’un phénomène de conscience ou plutôt d’une série de phénomènes de conscience” (1998: 65).

Como ya se ha visto, partiremos de nuestros textos hacia sus contextos con el fin de acceder a su significación. El elemento que nos lo facilitará será el signo, una realidad algo compleja. Como el texto clásico, el signo clásico cierra las posibles interpretaciones de su contenido. Pero con la nueva crítica, el signo se abre a múltiples

significaciones posibles, lo que hace que ya no se pueda hablar de lectura definitiva o canónica de un texto. Por esta razón, el sujeto productor del texto ya no es responsable del mismo, en el sentido de que le escapan cosas, pierde el control consciente de su texto. De todos los géneros literarios, la novela es la que más proporciona una multitud de interpretaciones. El lenguaje de la ficción es polisémico, por lo difícil que suelen relacionarse, de manera directa, las estructuras espacio-temporales y otras coordinadas con la realidad extratextual a la que remiten. Sin embargo, a diferencia de la poesía cuyo lenguaje es generalmente cerrado, en la ficción novelística, las palabras remiten a referentes. A medida que va leyendo el lector, va acumulando estos referentes y creando un heterocosmos, con un sistema armonioso que le propicia el texto. Este sistema proviene de que el autor, a partir del lenguaje, crea un mundo con un orden aparentemente comparable con el nuestro³¹, en el que pone estructuras mentales. De hecho, Hutcheon, al hablar de Kermode, menciona que las formas de auto-referencialidad literaria del posmodernismo dan cuenta de una pérdida de confianza en nuestro propio entorno humano, en el pasado, por lo que una de las soluciones a este problema es intentar inventar, reestructurar ese pasado. El lenguaje es una mediación entre el texto y el mundo empírico al que remite. El lector lo siente mediante sus sentidos. Por eso, opinaba probablemente Jouve al objetar que “Le destinataire est obligé d’actualiser la référence du texte au hors-texte” (1992: 46). En este sentido, “El auditor/lector desde su ‘horizonte ideológico’ en definitiva le otorga sentido y significado a la obra de arte. Ésta es producto de la interacción ideológica...” (Zavala 1991: 52). La búsqueda del sentido oculto o inconsciente del texto requerirá así una labor de interpretación. Esta labor de interpretación en sí resulta bastante compleja. Se tratará desde luego de intentar descubrir debajo del texto aparente las significaciones implícitas, los contenidos ocultos, las determinaciones silenciosas, como afirmaba Foucault (1999). Esto nos hace pensar en Sartre cuando contestaba a quienes situaban la literatura en el mismo plano que otras artes como la pintura o la escultura. Según él, estos se basan en el objeto mientras que la literatura tiene que ver con los signos. A

³¹ Esta evidencia resulta de la imposibilidad de equiparar ambos mundos, y por eso no se puede hablar de homología entre estructuras novelescas y realidades sociales correspondientes. En sin duda en este sentido que Amorós afirma: “...está claro que el arte no puede ser nunca una pura reproducción mecánica, automática, de la realidad. Uno de los pocos preceptos seguros para todo novelista es éste: hay que elegir. Y el artista lo hace siempre, consciente o inconscientemente” (1981: 26). De hecho, la literatura y la sociedad se influyen, indirectamente, mediante un largo cúmulo de mediaciones. Por eso, la literatura no puede cambiar directamente, con inmediatos resultados, en un cambio de sistema político o social. Es una empresa capaz de realizarse en algún plazo, de manera que en definitiva, la literatura puede llevar a una toma de conciencia colectiva, capaz de suscitar un cambio a largo plazo (Amorós, 1979: 93).

través de los signos, la literatura se propone modelizar la realidad. Como dice Germán Gullón, “...el valor estético en una obra reside en su capacidad de entablar un diálogo con lo inacabado, con lo que se está haciendo, con ese hueco donde se decide la categoría de hombre” (2004: 30).

Aparte de que “La literatura es un medio de tomar posición frente a los valores de la sociedad; digamos de una vez que es *ideología*” (Todorov, 1991: 135) o de contribuir a la comprensión de la sociedad³², la ideología, en el contexto del presente trabajo, podría ser concebida como un proceso realizado consciente o inconscientemente por un pensador, por lo que estamos de acuerdo con las afirmaciones siguientes en que “peor haremos, sin embargo, (...) en creer así que la ideología de un autor puede abstraerse de su participación, consciente o inconscientemente, en la producción del texto” (Blanco Aguinaga, 2000). Pero se trata, en cierta medida, de una conciencia falsa, en la medida en que esa ideología no siempre se manifiesta inmediatamente, sino a través de una confrontación de datos históricos que permiten comprender la naturaleza ilusoria del universo mental del período precedente. La conciencia falsa a la que aludimos puede entenderse como la inconsciencia en la medida en que quien escribe muy a menudo no lo hace con la idea de poner de manifiesto su ideología, pero el decodificador del texto es quien, a partir de su propia cultura y de los conocimientos sociohistóricos que tiene acerca del período de producción de una obra literaria, hace un acercamiento entre estos conocimientos y las estructuras narrativas. De la estrecha relación mantenida entre los textos y lo social, Wadie Said afirmaba lo siguiente: “En mi opinión los textos son mundanos, son hasta cierto punto acontecimientos, e incluso cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de los momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan” (2004: 15). En el mismo sentido, Barthes, como Sartre, tiene una concepción de la literatura basada en su estrecha relación con la sociedad. Al hablar del primero, dice Jouve que “la forme littéraire, obligée de se soumettre au goût, est toujours marquée socialement. La littérature, en ce sens, n'existe pas hors du rapport qui lie l'écrivain à la société” (1986: 16). Esta relación entre ambos planos se lee ya, en cierta manera, desde *El grado cero de la escritura*, título evocador en que Barthes, tras intentar marcar una definición ontológica de la literatura, a través de palabras neutras, se

³² Comprometerse significa también obrar a la comprensión de la sociedad, como piensa Germán Gullón al afirmar que “Cuando un novelista lea en una reseña alabanzas de sus excelencias literarias y escasas alusiones a su contribución al entendimiento de nuestra sociedad, de nuestro mundo, deberá dudar de su valor, y no al contrario ensoberbecerse porque ha conseguido algo único, artístico” (2004: 31).

percató de esa imposible realidad, por el anclaje casi obligatorio e histórico del texto. No se tratará de hacer un trabajo sociológico³³ en el sentido estricto de la palabra, sino de destacar rasgos sociales llamativos, relacionados sobre todo con las actitudes precisas de algunos personajes, con el fin de darles sentido. La palabra nunca es inocente, en la medida en que la forma misma del mensaje literario está en cierto grado en relación con la historia y la sociedad: “el mensaje literario puede y debe someterse a una exploración sistemática, sin la que jamás sería posible confrontarlo con la historia que lo produce, ya que el ser histórico de ese mensaje no sólo es lo que dice, sino la manera como está fabricado” (Barthes, 2009: 168). En el mismo orden de ideas, los formalistas rusos, Eichenbaum y Tynyanov, comentados por Hutcheon (1985: 23), pensaban que al final, era inconcebible entender por completo una obra literaria sin tomar en cuenta su contexto de producción. Más aún, las relaciones entre ambos planos, el discursivo y el social, no son solo causales sino que son relaciones de interacción, dependencia o incluso condicionalidad, y a este propósito, deben tomarse en cuenta los análisis de Bal acerca de las correspondencias entre la fábula en los textos y la historia real. En efecto, Bal piensa que existe cierta homología entre ambas fábulas, por muy abstracta que sea, y es lo que posibilita que los seres humanos entiendan y se identifiquen con el lenguaje de los textos (1990: 20). La materialización de esta relación entre realidad y ficción se nota también a través de las formas de presentar textos. De este modo en que es posible entender el mundo a partir de las coordenadas espacio-temporales elegidas por escritores para recrear acontecimientos en sus textos, también es significativa la manera cómo se nos presentan a sus narradores. Las formas de narrar están casi siempre ligadas a la evolución del mundo. La proliferación de relatos de conciencia, presentes en nuestros escritores, es sinónimo de ensimismamiento de sus narradores en busca de sus identidades desde su propio interioridad contra la que luchan y se cuestionan constantemente; también es falta de confianza en el mundo en el que les toca vivir, que es un mundo cada vez más lleno de injusticias, en el que no consiguen desarrollarse. A veces, son injusticias que empiezan desde su propia casa donde se puede notar incomunicación con sus parejas, lo cual les lleva a crisis sentimentales, hecho presente en las cinco obras analizadas, como veremos: es el caso entre el narrador y su mujer,

³³ Gutiérrez Resa, al hacer un estudio sociológico, mencionaba ya la importancia de apoyarse en textos novelescos que considera una materia de mayor importancia, en la medida en que siempre encierran más sentido de lo que pretenden. Menciona, por ejemplo, que “interesa saber por qué los personajes que actúan de determinada manera lo hacen de ese modo y no de otro, habida cuenta de los detalles, de la información que se nos suministra” (2003: 45).

hecha rectora, en *Lo que sé de los hombrecillos*, Laura y Julio en la novela del mismo nombre, Juanjo y María José en *El mundo*, el escritor W y Helga Pato en *Ventajas de viajar en tren*, y Arturo Cifuentes y Lib en *Un momento de descanso*. A este nivel, suele aparecer el espejo que acompaña a los personajes decepcionados, facilitándoles así los diálogos que entablan en sus conciencias. Por lo tanto, podría entenderse como el cuestionamiento de la condición humana o la negación del orden existente. Es sin duda en este sentido que afirma Amorós que “...las técnicas narrativas nos reenvían siempre a maneras de entender el mundo que, por definición, están en variación perpetua” (1981: 25-26).

Abundando en la misma línea, hacemos referencia a Abad (1985: 430) quien encontraba ya insuficiencias metodológicas en el tercero de los tres criterios propuestos por Spinoza a la hora de dialogar con los textos con el fin de entender el pasado. En efecto, la crítica tradicional propone al respecto que se conozcan las ‘costumbres’ e ‘intenciones’ de cada autor. La observación de Abad radica en su interrogación sobre la dificultad de cómo acceder, desde el texto, a esa lejanía personalidad de un autor que suele ser un simple nombre para nosotros. Además, esta propuesta supone que hace falta indagar en la vida pasada de los autores para saber, entre otras cosas, quiénes han sido, en qué ocasiones escribieron y cuáles fueron sus motivaciones. Si estas críticas fueron importantes en su momento, es dable observar que hoy, probablemente ya no tienen mucha eficacia, en la medida en que la crítica moderna propone lo contrario: partir del texto hacia el contexto. De este paralelo, pueden sacarse a luz las manifestaciones ideológicas. A este respecto, convenimos con Bergez cuando afirma que “Il y a toujours, dans tout texte, des perturbations du langage et/ou du comportement clair de ‘la vie’ et du cours du monde. Celui qui parle ou qui agit autrement (...) fait toujours émerger des frustrations et/ou des aliénations qui, pour sembler caractérielles ou existentielles, renvoient toujours à des crises et à des apories dans le réel sociohistorique” (2002: 169-170). Abundando también en el mismo sentido, la siguiente imagen del narrador de *EM* es significativa al respecto, cuando afirma que “A veces, en las novelas se filtran manchas de la realidad³⁴ que dejan manchas de humedad,

³⁴ Ricardo Gullón prefiere el concepto de vida al de realidad que parece complejo y más difícil de circunscribir: “Lo difícil de la novela y el postmodernismo es que la novela, aunque renuncie a la historia, no puede en ningún caso, excepto en el del suicidio del género, dejar de pensar que en las novelas hay personajes, hombres y mujeres, lugares donde ocurren las cosas, reales o imaginados o mezcla de ambos, que sí son sumables, que sí son clasificables en cuanto a su contenido” (2004: 29). Abordaba ya este fenómeno (1999). Del mismo modo, y abundando en el mismo orden de idea, conviene mencionar a Germán Gullón cuando afirma que “La novela, el texto narrativo, es una especie de espejo

como una gotera en la pared de una habitación” (136). Lo precedente puede relacionarse con la llamada teoría del reflejo, elemento que tiene cabida en nuestros análisis.

Según Sartre (1967), el escritor comprometido debe asumir su responsabilidad. Hablar es reaccionar, y el hecho de enmarcar los acontecimientos de un relato en un espacio específico es de por sí una denuncia, un compromiso con el objetivo de cambiar lo existente³⁵. En el mismo sentido, conviene mencionar a Amorós para quien “Las obras literarias sirven, entre otras cosas, de vehículo a la difusión de ciertas ideas” (1979: 67). De manera que lejos de ser un puro juego o de tener una finalidad lúdica, como se puede pensar, la literatura expresa un modo de pensar y de proponer, directa o indirectamente, soluciones a problemas sociales. Esto se hace posible por el medio de la palabra, cargada de significado. De hecho, “...las formas literarias que utiliza cada autor serán expresión de su actitud ante el mundo y ante la vida, con independencia que sean más o menos felices, estéticamente hablando” (Amorós, 1979: 68). Italo Calvino nos recuerda la imagen mitológica, donde una etapa abre paso a otra, hechos comparables con el carácter de denuncia indirecta, observado a veces en la literatura. En esta metáfora expuesta por el escritor italiano, para cortar la cabeza de la Medusa, Perseo “no mira el rostro de la Gorgona sino su imagen reflejada en el escudo de bronce (...). [Además], de la sangre del monstruo decapitado, nace un caballo alado, Pegaso, quien, con una coza, hace brotar en el Monte Helicón la fuente donde beben las

verbal que capta a modo de espejismo lo que sucede en el mundo...” (2004: 21). De hecho, a modo de metáfora de lo descrito, es sintomático el extrañamiento observado en la respuesta del narrador de *Dos mujeres en Praga*, tras leer la carta que le manda en su correo Álvaro Abril, dirigida a su madre, con el propósito de que se publique: “Leí tu carta un par de veces más, asombrado por la mezcla que había en ella entre realidad y ficción. Comprendí que toda escritura es una mezcla diabólica de las dos cosas, con independencia de la etiqueta que figure en el encabezamiento” (2002: 209).

³⁵ Esta larga cita del mismo Sartre da cuenta del compromiso del escritor en la sociedad: ‘El escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio (...). Sabe que es el hombre que nombra lo que todavía no ha sido nombrado o lo que no se atreve a decir su nombre; sabe que hace ‘brotar’ la palabra amor y la palabra odio y, con ellas, el amor y el odio entre hombres que no habían decidido todavía acerca de sus sentimientos. Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son pistolas cargadas. Si habla, tira’ (1967: 53-54). Ya Carlos Fuentes pensaba que si éste fuera un mundo perfecto no se escribirían novelas ni haríamos películas. Lo viviríamos, a través del amor de los demás. Esta larga cita de Vargas Llosa explica también las intenciones de la novela en la sociedad: “En efecto, las novelas mienten-no pueden hacer otra cosa-, pero esa es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad que solo puede presentarse encubierta, disfrazada de lo que no es... Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos-ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros,-quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar-tramposamente-ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfactorio” (2002: 16). En el mismo sentido, María Bettetino piensa que las grandes hipótesis de leyes han sido mentiras, la base del derecho es la mentira, y el trabajo del arte consiste en descubrir esta mentira (2002).

Musas'' (1990: 16-17). En definitiva, el signo es un elemento semiótico-ideológico como se puede comprobar en la siguiente cita de Bajtín³⁶:

La personalidad humana sólo deviene históricamente real y culturalmente productiva en tanto que parte de un todo social, en su clase y a través de su clase [...] El hombre no nace como un organismo biológico abstracto sino como terrateniente o campesino, como burgués o proletario, y esto es esencial. Además nace ruso o francés y, en fin, nace en 1800 o en 1900. Solo esta localización social e histórica hace al hombre real y determina el contenido de su creación personal y cultural (Cros, 2009: 93-94).

Cabe relacionar este hecho con los comportamientos o actitudes sociales de los individuos en la sociedad. Bourdieu (2001: 24-25), por ejemplo, toma el caso de dos individuos procedentes de dos clases sociales (burguesía y pueblo) en quienes pueden observarse comportamientos distintos, realizados de manera inconsciente. De hecho, llega a la conclusión de que, a menudo, es difícil para ambos individuos operar transformaciones conscientes desde este punto de vista. Estos comportamientos, que él denomina *habitus*, los observaba ya en *Le sens pratique*, cuando hablaba de 'l'hexis corporelle', definido como "la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser" (1980: 117). Desde luego, el cuerpo aparece como lugar de una historia incorporada (Bourdieu, 2001: 25). De lo precedente, el ser humano se dota de un contenido psíquico, donde se articulan el sujeto del deseo y el sujeto social. De manera que todo cuanto profiere, escrito u oral, está dirigido a un destinatario y es susceptible de producir sentidos sociales muy complejos. Así, el signo es el producto, el lugar donde se construye una memoria presente capaz de interpelar una memoria pasada, esto es, una colectividad, y el encuentro de ambas memorias puede provocar contradicciones. En el contexto del presente trabajo, el signo no estará tan solo ligado con el cuerpo, pues lo relacionaremos también con otros aspectos tanto internos como externos de los personajes. Son, en suma, elementos que nos permitirán conocer los comportamientos y actuaciones de nuestros sujetos, y a través de ellos, del sujeto contemporáneo de las sociedades industriales.

Richard Sennett presenta el sujeto contemporáneo de Estados Unidos a finales del siglo XX, en una época que llama "capitalismo flexible" (2001: 9), y advierte que

³⁶ Véase a Bajtín (1977: 27 y sig.).

es una situación susceptible de repercutir en Europa. Realiza una serie de encuestas que le permiten definir al ser humano en relación con su trabajo. Parte de un pasado relativamente lejano donde observa que en general, debido a la política de las empresas, se realizaban casi siempre los sueños de los padres de que sus hijos ascendieran a escalas sociales superiores. A propósito de esto, notamos la desavenencia entre Julio y su padre en *Laura y Julio*. La herida instalada entre ambos y que continúa abierta nace desde el día en que el hijo se niega a seguir la propuesta del padre, a saber, que estudiara arquitectura para suplir las carencias del padre y convertirse así en “un verdadero constructor” (64). Sin embargo, el contexto actual en el que el mundo está sufriendo graves mutaciones ya no favorece tanto la situación anteriormente descrita. Ya que al trabajador, se le exige cierto espíritu de creatividad o reorganización que a veces dista de las líneas directrices de empresas. De hecho, el contexto económico ya no garantiza cierta carrera del trabajador obligado desde luego a someterse a trabajos a corto plazo, con contrato o circunstancial. Se trata del “capital impaciente” (Sennett, 2001: 21), es decir, el deseo de un rendimiento rápido, factor de restauración de un cambio institucional. El sociólogo norteamericano llega a la conclusión de que tales exigencias impuestas por el mundo laboral afectan considerablemente al carácter del sujeto contemporáneo, condenado a entregarse con mucha más ímpetu, debido al contexto creciente de competitividad; se trata de un espacio centrado en la inmediatez, con una economía ya no necesariamente orientada hacia el largo plazo, con instituciones en continuas desintegraciones o fusiones en las que el trabajador ha de construirse o elaborar su identidad propia.

Por otra parte, Sennett observa que en la sociedad actual los sindicatos protegen menos los puestos de trabajo. De manera que las pérdidas de trabajo o del poder en los puestos, también más acentuados hoy en día son otros factores capaces de llevar a los seres a perder control de sus vidas interiores y emocionales, en comparación con las generaciones que vivieron, por ejemplo, el peso de las guerras mundiales u otros conflictos que pudieron desvelar sus inquietudes: “Lo que hoy tiene de particular la incertidumbre es que existe sin la amenaza de un desastre histórico; y en cambio, está integrada en las prácticas cotidianas de un capitalismo vigoroso” (2001: 30). Asimismo, frente a este tipo de sociedad en que las consignas se hacen al corto plazo, surge el problema de la identidad familiar, cuyos valores, por definición, deben construirse al largo plazo, de ahí el conflicto entre trabajo y sociedad. Este contante conflicto es probablemente el origen, entre otros factores, de los problemas que sufren los sujetos

contemporáneos. Puede acarrear consecuencias graves capaces de conducirlos hasta el abismo.

De las relaciones del ser humano con sus semejantes, es importante volver atrás en el pasado para hablar de la teoría de las constelaciones familiares. En efecto, esta teoría da cuenta de un inconsciente colectivo. Parte del que inicialmente, desde tiempos remotos, habría comunidades que vivían de manera solidaria. Actuaban del mismo modo en el grupo. Entre cada una de ellas, sus miembros eran guiados por un instinto de búsqueda y preservación del bienestar común, de manera que cuando uno de ellos sufría un problema, todo el grupo lo sentía. Lo que preocupaba no era forzosamente el interés por lo correcto sino la alegría de vivir en armonía. Esta teoría, que pone de realce las relaciones interpersonales en la familia, la pareja, tiene importancia en nuestras sociedades actuales, aunque con evoluciones y distintas concepciones debidas al paso del tiempo. También es posible relacionarla con un grupo más largo, en el marco de este trabajo, donde toda la sociedad o parte de ella puede considerarse una familia por los ideales que comparten todos los miembros. A este respecto, convendría hablar más bien de ‘constelaciones ideológicas’. Se trata, en el marco de este trabajo, de todos aquellos españoles que sufrieron por sus ideas, bajo Franco, los estragos del sistema, y en primera fila los intelectuales y escritores cuyas ideologías no se conformaban con lo vigente. Vivían reclusos, multiplicando tácticas para sobrevivir al sistema y de esta forma, era posible encontrar entre ellos algunos valores comunes de solidaridad o apoyo mutuo.

En el marco de este trabajo, orientado hacia la crisis de identidad de los personajes como ya se sabe, nos parece oportuno realizar un excursus sobre Italo Calvino, con *El vizconde demediado*, obra clave, según nos parece, para captar el simbolismo de las mitades, las fragmentaciones, etc., -relacionables también con los dobles- rasgos característicos del sujeto posmoderno. Ya en la nota preliminar de la mencionada obra, afirma:

Cuando empecé a escribir *El vizconde demediado* [sic] quería ante todo escribir una historia entretenida para entretenerme yo mismo, y, si acaso, para entretener a los demás; tenía la imagen de un hombre partido en dos y pensé que ese tema del hombre partido en dos, del hombre demediado, era un tema significativo, con significación contemporánea: todos nos sentimos, de algún modo, incompletos, todos realizamos una parte de nosotros mismos y no la otra (2006: 9).

En efecto, en la novela, el vizconde Medardo de Terralba, de una de las familias más nobles de Génova, sale de Italia, acompañado por su escudero, Curzio. Montados en sendos caballos, van al encuentro del Emperador, en un campamento, con el fin de participar en una guerra de cristianos contra turcos, iniciada ya según se observa en los campos de batalla atravesados por ambos viajeros. A su llegada, el emperador hace teniente al vizconde y al día siguiente, se va al frente. Pero la guerra era tan atroz que recibe un cañonazo que le parte milagrosamente en dos partes iguales como leemos en las palabras siguientes del narrador que es su sobrino del recién:

Le faltaba un brazo y una pierna, y no sólo eso, sino que todo lo que era tórax y abdomen entre el brazo y la pierna había desaparecido, pulverizado por aquel cañonazo recibido de lleno. De la cabeza quedaban un ojo, una oreja, una mejilla, media nariz, media boca, media barbilla y media frente; la otra mitad de la cabeza era pura papilla. Para resumir, se había salvado sólo la mitad, la parte derecha, que por lo demás estaba perfectamente conservada, sin un rasguño (2006: 23).

La suerte es que los médicos, tras apreciar el caso enigmático jamás visto antes, lo salvan: “Cosieron, colocaron, pegaron; quien sabe lo que le hicieron. El caso es que al día siguiente mi tío abrió el único ojo, la media boca, dilató la nariz y respiró. La fuerte fibra de los Terralba había resistido. Ahora estaba vivo y partido por la mitad” (2006: 23). A su vuelta a casa, sus familiares y el pueblo tenían ya noticias de sus heridas, pero sin muchas precisiones. El asunto era tan grave que al verle así, se extrañaron tanto las cabras y cerdos que había cerca, como la multitud de gente que le esperaba. La obsesión del relato por la mitad se nota ya cuando a uno de los porteadores que transportaron al herido en una litera, enfurecido por la cantidad insuficiente del dinero acordado, le contestó el vizconde, antes de desaparecer en el castillo: “La mitad” (2006: 26).

A continuación, la novela se basa en un sinnúmero de casos similares que nos parecen necesario mencionar: el vizconde Aiolfo, desde la pajarera en la que se encierra, manda a un ave en el castillo donde se ha recluso su hijo y cuando vuelve el ave, proyectado en los vidrios, se da cuenta que tiene una ala rota, una patita partida y un ojo arrancado; al día siguiente de la muerte de Aiolfo, su hijo se decide por fin a salir del castillo y cuando se percata la nodriza, manda a los siervos en los pasos del vizconde: su mayor sorpresa es que encontrarán mitades de frutas, en árboles, lo cual les guiará hasta su amo a quien alcanzan en el Prado de las Monjas; el roble, gran árbol en

el patio de la casa de Ezequiel, quemado por la mitad, de la cima a las raíces, por el rayo que se le cayó encima; los pétalos de las margaritas de los prados, cortados a la mitad por el vizconde para expresar su amor a la pastorcilla Pamela; la mariposa cuya ala y la mitad del cuerpo había aplastado en casa de los padres de Pamela, los restos de la mitad de un murciélago y la mitad de una medusa en la piedra donde solía sentarse la muchacha mientras apacentaba a las cabras, todo ello para reiterar su amor inquebrantable, etc.

Esta parte descrita y reconocida como la mala contrasta con otra parte de Medardo que había visto ya el sobrino en la orilla del mar, cuando al despertarse bruscamente advirtió que su tío le salvaba de la picadura mortal de una araña roja. Del mismo modo, al comentar este cambio súbito de Medardo a la nodriza, a cuyo encuentro corrió para solicitar una hierba que curara la mano del tío, que se hinchaba de la mencionada picadura, y al mencionarle que era curiosamente la mano derecha, se reía la anciana, extrañada de la supuesta equivocación del muchacho. También el doctor inglés, Trelawney, sin haberse dado cuenta de la mano de Medardo, que curó al final, notó más bien un humanismo inhabitual de su parte, lo cual suscita evidentemente cierta duda en el narrador: “- ¡Doctor!-dije yo, tras haber escuchado su relato- El vizconde que usted ha curado, poco después ha vuelto a ser presa de su cruel locura y me ha azuzado una nube de avispas” (2006: 66). Luego, se expandió por el pueblo la noticia acerca de la parte buena del vizconde llena de bondades.

Para entender lo realmente sucedido, es menester volver atrás a la mencionada guerra de Bohemia. En efecto, el cañón había partido al vizconde en dos partes y la mala era la que habían recogido los recolectores de heridos. Sucede que la otra parte se había quedado enterrada bajo la tierra y la descubrieron unos eremitas por la noche, al pasar por ese campo. Se la llevaron a su gruta donde le dieron cuidados. Y una vez curada, esta parte se alejó sin avisar a sus bienhechores y recorrió, “durante meses y años las naciones cristianas para volver a su castillo, maravillando a las gentes por el camino con sus actos de bondad” (2006: 68).

Uno de los elementos evidentes es el del conflicto entre lo malo y lo bueno, lo completo y lo incompleto, metáfora de la naturaleza del ser humano. La parte derecha, viva, del vizconde representa la maldad a la luz de los actos puestos por él a lo largo de gran parte de la obra: envenena las otras mitades de frutas, las pone en una cesta y las entrega a su sobrino, el narrador, para que se las comiese; sentencia a muerte, por el ahorcamiento, tanto al bandido Forfiero y a su banda como a los caballeros toscanos

asaltados y robados por estos; hace una trampa, en un puente frágil que conduce a un precipicio, destinado a su sobrino y a Trelawney, en la que al final mueren unos aldeanos que persiguen a estos en la oscuridad, creyendo que son bandidos; condena a muerte a una decena de campesinos el día de la administración de justicia, con el pretexto de que no habían entregado toda la parte de la cosecha que debían al castillo; prende fuego, de noche, en los bienes y habitaciones de campesinos que intentan oponerse a sus nuevas decisiones; pone fuego en otra ala de su propio castillo, con el fin de matar a su nodriza, Sebastiana, quien sale con quemaduras y a quien considera como leprosa y manda con fuerza a Pratofungo, barrio apartado de los leprosos, fuera de contacto con la población, etc. Casos de este tipo abundan, y los resumirían estas palabras del narrador: “...la maldad del vizconde no perdonaba a nadie y podía desencadenarse de un momento a otro en las acciones más imprevistas e incomprensibles” (2006: 36). Pero todo cambia con la irrupción de esta parte buena, como ya mencionamos. La metáfora a la que aludimos cobra más sentido a partir del momento en que sabemos que ambas partes son de un mismo cuerpo, del vizconde- a pesar de que el narrador se empeña en asociar solo la parte mala con el vizconde-, y de hecho, tras abrigar a Pamela de la lluvia, con su capa, en la gruta, la parte buena le confiesa también su amor por ella. Al final, el casamiento de esta con la parte buena es sintomático, y lo que podríamos llamar el gran acierto es la capacidad del doctor de haber podido juntar las dos mitades con vendas, tras su duelo final, con lo cual el vizconde ha podido curarse definitivamente y conservar todos sus atributos de hombre físicamente entero, pero con complejos rasgos.

Como hemos dicho ya, la clave de esta obra radica en las mitades pero también en los dobles de los que se constituye del principio al final, símbolos de suma importancia a la hora de entender el pensamiento posmoderno. La mutilación del cuerpo del vizconde nos hace pensar en el *collage*, diferentes fuentes presentes en los textos posmodernos y desde luego en los nuestros, como veremos en el trabajo. La actividad de los médicos empeñados en coser las partes mutiladas del vizconde no solo se relacionarían asimismo con la búsqueda de la verdad, del misterio, de la vida, sino también con el papel de la escritura para suturar las heridas. Las dos partes del vizconde, la buena y la mala, representan sin duda el maniqueísmo del que está hecho el mundo. La presencia del narrador como personaje y los empeños de la parte mala de su tío en querer eliminarle se interpretaría como la desconfianza en este tipo de narradores cuyas visiones serían limitadas, por hacer parte íntegra de los sucesos que relatan. Las

mitades, otra vertiente de los desdoblamientos justifica la presencia de la teoría del desdoblamiento sobre la que nos proponemos apoyarnos también y a la que intentamos aportar una definición a continuación.

1-8- La teoría del desdoblamiento

La teoría del desdoblamiento está vinculada con la noción de personaje. Se relaciona con los lazos que es susceptible de mantener un individuo con su ego, visible, pero también invisible, capaz de existir o de haber existido. Por lo tanto, tiene cierto componente psicológico. Es una relación que parece obviamente muy confusa según se puede advertir. La define Jean-Pierre Garnier Malet (1988):

(...) cet autre nous même peut nous guider à chaque instant, pourvu que nous sachions garder avec lui une relation constructive. En connaissance de quelques principes élémentaires de la loi du futur, il est possible d'entrer en contact avec son double pour bénéficier de ses conseils. Cela se fait par le biais du sommeil, des intuitions, des prémonitions et de divers signes qui sont autant d'échanges d'informations entre lui, notre futur et nous-même. C'est grâce à notre double que nous pouvons devenir clairvoyant et 'changer notre futur' par d'imperceptibles 'ouvertures temporelles'³⁷.

Para tener alguna idea de la relación que suele haber entre una entidad y su doble, es importante referirse a Valles Calatrava y Álamo para quienes “En literatura en general y en narrativa en particular, se habla del tema del doble cuando existen dos actores con una gran similitud física, sean familiares o no...” (2002: 315). Esta teoría del desdoblamiento nos aclara sobre las distintas relaciones que mantienen nuestros protagonistas con sus egos: Julio y Manuel en *Laura y Julio*, el protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos* y su doble, hechos ya presentes en el mismo autor a través de Juan y José en *Volver a casa*, Laura y su madre en *La soledad era esto* y, en cierta medida, Julio y Teresa en *El desorden de tu nombre*. Si los dos últimos egos ya no forman parte del mundo, por haber desaparecido, José puede también considerarse como tal, en el sentido de que aparece como la sombra de su hermano, una sombra perseguidora interpretable como la misma realidad, o, mejor dicho, la otra cara de la misma realidad que es su gemelo. Por otra parte, podemos afirmar que en la misma teoría de Garnier, es posible llegar a una conclusión según la cual Juan y José serían el complemento de Millás, para formar todos juntos Juan José Millás. Es probable, desde

³⁷ <http://www.cineclubdecaen.com/dédoublement/index.html>

luego, pensar en un posible desdoblamiento de este para formar un sujeto triple, “como en el Ministerio de la Trinidad: tres personas en una” (Millás, 1990: 192), en quien los tres constituyentes defienden casi el mismo interés, esto es, persiguen las mismas finalidades que son complementarias: Juan quiere reconstituir su identidad perdida desde su juventud; José quiere volver a su identidad primitiva en que llevaba una vida simple, lejos de las dificultades que le acaece su reciente profesor de escritor que ya no le complace; Millás quiere conseguir la fama a través de sus dos personajes. El denominador común de las tres entidades es que todos están en busca de una nueva identidad.

Por otra parte, los desdoblamientos, en otros casos, son puro producto de la fantasía y la imaginación dictadas por el espíritu incapaz de discernir la realidad propia. Notamos la presencia de un doble desdoblamiento en don Quijote en el que se confunde con personajes de libros de caballerías que leyó, hasta incluso pronunciar sus mismas palabras en circunstancias parecidas a las suyas. Tras el episodio de Andrés, atado y azotado por su amo, Juan Haldudo, quien además no le ha pagado su sueldo de nueve meses por haber sido al origen de la desaparición de algunas ovejas, y el de los seis mercaderes toledanos acompañados por cuatro criados a caballo y tres mozos de mula a pie que iban a comprar seda en Murcia, a quienes el protagonista manchego obligó a confesar “que no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (Cervantes, 1995: 32), uno de los mozos toma la lanza del hidalgo, lo apalea seriamente y lo deja como muerto en el suelo. En ese instante, se imagina ser otra persona, Valdovinos, personaje que se encontró en un trance parecido en los romances del Marqués de Mantua. Poco después, al pasar por este lugar el vecino del héroe cervantino, el labrador Pedro Alonso, lo confundió esa vez con el propio Marqués de Mantua. Y cuando el vecino lo carga en su asno para conducirlo a la aldea, don Quijote se figura que es el moro Abindarráez y su vecino don Rodrigo de Narváez, personajes de la novela morisca, *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*.

Baudrillard defiende la desaparición de lo real que, según él, empieza con los descubrimientos y los avances tecnológicos de la era moderna (Galileo con la invención del telescopio). El hombre, al realizar las invenciones, se alejó de la naturaleza. Al

desplegar sus esfuerzos en la tecnología, va más allá de sus posibilidades y pone así en marcha un mundo artificial. Desde luego, él desaparece por haber traspasado sus propios límites³⁸. De la misma manera, la tecnología que crea también es capaz de acelerar la propia desaparición del hombre. De hecho, “El mundo real comienza a desaparecer en el momento en que comienza a existir... Por su facultad para conocer, el hombre, al tiempo que da sentido, valor y realidad al mundo, inicia, paralelamente, un proceso de disolución (‘analizar’ significa literalmente ‘disolver’) ” (2009: 12). Incluso el filósofo y sociólogo francés va más allá, para situar esa desaparición de lo real en tiempos remotos en que apareció el lenguaje. A partir del momento en que se nombra una cosa, opina, se la representa y esa cosa existe al mismo tiempo que se precipita hacia su pérdida, ya que empieza a decrecer (2009: 12-13). El decrecimiento que conduce a la desaparición total se ve en los silencios que nos proporcionan algunos textos: “El postmodernismo tiende a cancelarse a sí mismo. No es sorprendente, por consiguiente, que algunos textos postmodernos propugnen de manera más o menos explícita, la no-palabra, el silencio” (Navajas, 1987: 19-20). Por otra parte, la larga presencia de fantasmas en las obras que analizamos puede justificar esa desaparición de lo real, del verdadero sujeto. Según Baudrillard, la desaparición de cualquier cosa deja huellas susceptibles de ser más peligrosas que la instancia visible³⁹. El inconsciente es otra prueba de la relación del ser humano con sus vidas anteriores: “En efecto, el sujeto se pierde, el sujeto como instancia de voluntad, de libertad, de representación, el sujeto del poder, del saber, de la historia, aquél desaparece, pero deja tras de sí a un espectro, su doble narcisista...” (2009: 20). Todos estos espectros que persiguen a los personajes suelen tener su origen en su infancia, en su pasado, de ahí el interés de abordar el psicoanálisis en este trabajo. Pero antes que nada, conviene definir lo que es la ideología.

³⁸ “Hoy serían claves de interpretación un sujeto vaciado de potestades y fenecido como conciencia autónoma, un progreso tecnoindustrial que agudiza las diferencias materiales y la ‘oscuridad de los futuros’, un saber científico que ya no puede dar cuenta de sus propias potencias para barbarizar y extinguir la historia” (Casullo, 1991: 18).

³⁹ Aquí, es importante relacionar esa desaparición con el simulacro del propio Baudrillard, que engloba las fases siguientes: “primero se toma la imagen como representación de una verdad profunda; en un segundo momento aquella se concibe como enmascaramiento y desvirtuación de la realidad representada; después la imagen sería ya sólo ocultación de que no hay tal realidad o verdad; y, por último, tendríamos la imagen que se desentiende de cualquier forma de realidad para convertirse en una imagen que simula serlo, esto es, en su propio simulacro” (Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006: 148).

1-9- La ideología

Una de las particularidades de las ciencias humanas, según Bakhtine, es que en ellas la palabra juega un papel determinante, a diferencia de las ciencias naturales donde no existe. A través de la palabra, se llega a acceder al conocimiento de los textos y de los seres humanos⁴⁰. Ya Volonichov y Bakhtine veían una estrecha relación entre el signo, asimilado con la semiótica, y la ideología: “Par idéologie nous entendrons l’ensemble des reflets et des réfractions dans le cerveau humain de la réalité sociale et naturelle qu’il exprime et fixe par le mot...” (1981: 32). El *DRAE* la define como el “conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.” (2001: 844). El término ideología originalmente denominaba a la ciencia que estudia las ideas, su carácter, origen y las leyes que las rigen, así como las relaciones con los signos que las expresan. Danic e Ian Parenteau reconocen los orígenes del concepto en la revolución francesa, a finales del siglo XVIII, bajo la pluma del pensador francés Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (1754-1836). De modo que en el siglo XX, sobre todo después de la pérdida de la segunda guerra mundial por los regímenes fascistas, muchos países europeos y americanos predijeron la muerte de las ideologías, pero vanamente, como demuestra el nacimiento de nuevas variantes ideológicas presentes ya desde los años 1960 en la política: el tercermundismo, el feminismo, el nacionalismo anti-imperialismo, etc. (Danic e Ian Parenteau, 2008: 3-4). Del mismo modo, frente a los dos grandes bloques liberal (Estados Unidos de América) y comunista (URSS) de los años 1980, otro acontecimiento de mayor importancia, la caída del muro de Berlín, vista como otra muerte, esa vez definitiva, de los regímenes comunistas de la Europa del Este, lo cual condujo a escritores a hablar del final de la historia. Es por ejemplo el caso de Fukuyama (1989 y 1992). Sin embargo, sigue habiendo una fuerte influencia de las

⁴⁰ Del mismo modo, la ficción es “uno de los medios más valiosos (quizá el único) de poder conocer la realidad (...). Piénsese que una de las mejores formas de analizar una sociedad consiste en observar la evolución de los distintos modelos de ficción inventados para poder existir o para poder descifrar toda una serie de inquietudes que afectaban a esa época concreta. La ficción equivale a la imagen de la realidad que un tiempo histórico determinado precisa acuñar para definir los ideales que entonces existen, o comprender las razones contrarias, es decir, asimilar los planteamientos de una decadencia moral y atisbar los principios que deben ser modificados” (1996: 127-128). Por otra parte, “Decir que la ficción no carece de referencia supone desechar una concepción estrecha de la misma que relegaría la ficción a desempeñar un papel puramente emocional. De un modo u otro, todos los sistemas simbólicos contribuyen a configurar la realidad” (Ricoeur, 2000: 194).

ideologías hoy en día. De hecho, definen el cauce de la realidad política en muchos países del mundo (Danic e Ian Parenteau, 2008: 5).

El concepto de ideología, como la interpretación que veremos en el apartado siguiente, nos será útil en el último capítulo. A lo largo de su evolución, el concepto de ideología designó la ciencia de las ideas, en general, y no obligatoriamente las relaciones con la política; revistió connotaciones peyorativas para designar aquello que intenta deformar la realidad o alejarse simplemente de ella (Danic et Ian Parenteau, 2008: 11). Andando el tiempo, el concepto se dotó de un contenido combativo por Karl Marx, para quien la ideología es el conjunto de ideas, erróneas⁴¹ en su mayor parte, cuya relación con la realidad es menos importante que su objetivo, que es evitar que los oprimidos perciban su estado de opresión. Desde un punto de vista u otro, el concepto adquiere un tinte peyorativo del que no se ha desprendido. De manera que de las tres concepciones ideológicas de Marx, nos interesaremos menos en las inspiradas en la política o en la manera cómo las clases burguesas y el proletariado conciben el mundo, en detrimento de la aproximación filosófica. Desde luego, la ideología sería una falsa manera de representar la realidad, basada en ideas (Danic et Ian Parenteau, 2008: 12-13). No se tratará de elaborar un programa político sino más bien de intentar esbozar una visión del mundo de nuestros autores⁴². Eagleton considera equivocados a quienes pensaron que la ideología era un concepto obsoleto. Menciona Eagleton que tres doctrinas postmodernistas contribuyeron a desacreditar el concepto clásico del término: la primera rechaza el modelo empírico de la representación; en la segunda, la falta de una verdad absoluta en el escepticismo epistemológico donde la conciencia se identificaría con la ideología y la tercera doctrina, que sigue la línea de los neo-

⁴¹ Trías señalaba que la definición de Marx es incompleta por la razón de que en ninguna parte del libro define el concepto con rigor, lo cual tiende desde luego a conferirle un sentido neutro. Considera la ideología como una teoría fallida, en el sentido que le otorga Marx. En la misma perspectiva, sus seguidores, a través de la crítica marxista de las ideologías o la sociología del conocimiento, han intentado cubrir esta insuficiencia mediante la formulación de teorías de las ideologías que presentan a su vez graves dificultades metodológicas (1987: 11). De lo precedente, Trías intenta reflexionar sobre la llamada teoría de las ideologías inspirándose asimismo en los textos de Marx y rompiendo a la vez con los seguidores de este.

⁴² Eco, por ejemplo, se basa en ciertos conceptos (proceso, castillo, espera, condena, enfermedad, metamorfosis, tortura) kafkianos que integra en la perspectiva simbólica, característica de la literatura contemporánea. Expone que dichos conceptos conllevan sobreentendidos plurívocos, fuera de todas las enciclopedias y presente en ningún orden del mundo. Su meta es la de sustituir “un mundo ordenado, con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas” (1990: 80).

nietzscheanos que intentan reformular las relaciones entre la racionalidad, los intereses y el poder, considera redundante el concepto de ideología. Cabe subrayar que el origen de tal reflexión se situaría desde el final de la segunda guerra mundial con las atrocidades llevadas a cabo por los movimientos fascistas, lo cual llevó sin duda a los postmodernistas a considerar el concepto como vacío. Eagleton lo explica en las líneas siguientes: “‘If the ‘end-of-ideology’ theorists viewed all ideology as inherently closed, dogmatic and inflexible, postmodernist thought tends to see all ideology as teleological, ‘totalitarian’ and metaphysically, grounded. Grossly travestied in this way, the concept of ideology obediently writes itself off’” (1991: xii). Para dar cuenta de la importancia del concepto de ideología Díaz Navarro cuando afirma que:

Aunque hay quien afirma que estamos ante el final de los grandes relatos, no creo que esto suponga que los textos literarios, o el arte, estén necesariamente desideologizados. En algunos casos (...), hay una continuidad de los ideales de la Ilustración o del Humanismo, o de otras ideologías, que siguen dando soporte a aspectos sustanciales del discurso... (2007: 16).

En este libro, Eagleton da una serie de definiciones del concepto, definiciones a veces incompatibles y complementarias, las unas con las otras según aparece a continuación: proceso de producción de significados, signos y valores en la sociedad, conjunto de ideas características de un determinado grupo social, ideas, falsas o no, que ayudan a legitimar el poder de un gobierno, formas de pensamiento motivadas por intereses sociales, pensamiento identitario, conjunto de acciones orientadas hacia creencias, proceso por el que se convierte la vida social en una realidad natural, etc.

En cualquier caso, la definición más exacta y conveniente de la ideología, según Eagleton, es la de John B. Thompson. Según él, estudiar la ideología supone indagar la manera en que la significación sirve para sustentar las relaciones de dominación (1991: 5). La legitimación de estas relaciones de dominación, gracias a la significación, se configura, según Eagleton, a través de seis estrategias capaces de interactuar en relaciones más complejas:

(1)A dominant power may legitimate itself by *promoting* beliefs and values congenial to it; (2)*naturalizing* and *universalizing* such beliefs so as to render them self-evident and apparently inevitable; (3)*denigrating* ideas which might challenge it; (4)*excluding* rival forms of thought, perhaps by some unspoken but systematic logic; (5) and *obscuring*

social reality in ways convenient to itself. (6)Such 'mystification', as it is commonly known, frequently takes the form of masking or suppressing social conflicts, from which arises the conception of ideology as an imaginary resolution of real contradictions (1991: 5-6).

Sin embargo, el inconveniente que surgiría de esta definición- en que los dirigentes despliegan todas sus fuerzas con miras a ejercer el control sobre los demás, los que no compartan sus ideas, hasta el extremo de ocultar o suprimir los conflictos reales, convirtiendo así la resolución de los problemas a través de una solución imaginaria de contradicciones reales- es la de considerar la ideología como la forma política dominante. Lo cual significaría que los oponentes políticos, los pequeños grupos reunidos en torno a ideales defensores de algunos valores sociales de reconocimiento universal (los feministas, los trabajadores, las ONG, etc.) no serían considerados movimientos ideológicos, por no estar involucrados en el grupo de los que deciden y manejan el poder. Precisamente aquí nos encontramos con la concepción de Foucault del poder, como una realidad que no esté forzosamente ligada, para tomar unos ejemplos, al poder militar o a los parlamentarios, sino una manifestación, aunque oculta, ejercida por un individuo. En el mismo orden de ideas, convendría recurrir, en definitiva, a Eagleton cuando dice que la ideología es:

the ways in which what we say and believe connects with the power-structure and power-relations of the society we live in (...). I do not mean by 'ideology' simply the deeply entrenched, often unconscious beliefs which people hold; I mean more particularly those modes of feeling, valuing, perceiving and believing which have some kind of relation to the maintenance and reproduction of social power (1983: 14).

Según se ha visto, la ideología no se construye a través de creencias inconscientes, sino de aquellas que experimentamos: son sentimientos, actitudes, percepciones que de alguna forma se interconectan con el poder. Sus marcas están presentes en los discursos que producimos todos los días en nuestra habla cotidiana, por lo que todo discurso puede ser ideológico si tomamos en cuenta el ángulo desde el que se pronuncia o si analizamos su pragmática. Desde luego, interviene el estilo. Como ya se sabe, una de las características de la literatura es la de representar la realidad socio-histórica a la que se refiere. “Las palabras impresas en una obra sirven para conocer los hábitos de las gentes, su modo de pensar, el aquí y ahora, el entonces...” (Gullón, 2004: 32). Ello no afecta al hecho de que un texto pueda interpretarse de varias formas, como

tendremos la ocasión de ver, acorde con varios elementos tanto internos como externos al mismo. Sin embargo, el propio estilo del creador conduce a conocer al hombre. El estilo es el hombre como pensaba Bufón. A través del estilo, se puede llegar a definir la ideología de un autor. Por ejemplo, de Millás, dice Valls que “es un autor cuyo estilo ha ido transformándose, siempre en busca de nuevas vías de exploración de ese mundo fantástico que es la realidad” (2003: 33). De este modo, el estilo potencia los demás elementos de creación del texto y como ellos, participa de la construcción del proyecto de sociedad. La ideología está, pues, lejos de ser una conciencia falsa o verdadera, un juicio falso o verdadero como se puede pensar sobre todo con Althusser para quien estos criterios de falsedad o veracidad no deben tomarse en cuenta⁴³. La ideología es un concepto actual, ya que como los gobiernos tienden cada vez más a crear mecanismos y estrategias para aplastar a los pueblos, estos, en cambio, deben buscar una vía para liberarse de los más fuertes y así liberarse de ellos mismos, “freeing ourselves from ourselves” (1991: xiv), en conceptos de Eagleton. La lectura ideológica tiene una fuerte relación con la interpretación.

1-10- La interpretación

La interpretación es “el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur, 1975: 17). De hecho, este ejercicio parece de por sí dificultado por los juegos de la literatura contemporánea que “obscureissent les délimitations conventionnelles de la littérature et de ses univers, (...) jouent sur un illisible” (Bessière, 1993: 5). Al aludir a lo complicada que es la interpretación de textos literarios- sobre todo en el contexto posmoderno- donde hace falta recurrir a la Filosofía, a la Sociología, a los estudios de las minorías a la hora de interpretarlas, Epicteto Díaz Navarro, aludiendo a las ideas de Jürgen Habermas piensa que “ningún enfoque está en posesión de la verdad absoluta, y la validez de ideas y teorías dependerá del uso que se haga de ellas, siendo el consenso de diferentes puntos de vista lo que otorga relevancia” (2007: 15). De esta manera, lo difícil que resulta este ejercicio de la búsqueda del sentido nos lleva a pensar en Bal para quien “Una interpretación no es nunca más que una propuesta (‘creo que el texto significa esto’). Si una propuesta

⁴³ Dice Eagleton al propósito que “Ideology for Althusser is a particular organization of signifying practices which goes to constitute human beings as social subjects, and which produces the lived relations by which such subjects are connected to the dominant relations of production in a society” (1991: 18).

pretende ser aceptada, debe estar bien fundada (‘creo sobre la base de los datos presentados que el texto significa esto’) ’’ (1990: 17). En este sentido, los textos literarios se caracterizan por su capacidad para producir un sinnúmero de interpretaciones, ya que de por las ambigüedades del lenguaje y de la propia vida, nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura. Asimismo, cada generación lee las obras literarias de manera distinta como señala Eco (2002: 13)⁴⁴. Las múltiples opciones para dar sentido al texto literario responden a la propia búsqueda del sentido de la realidad circundante. Sin embargo, para dar cuenta del que no se puede interpretar de cualquier forma, a pesar del abanico de posibilidades que nos ofrece el texto, el propio Eco expone que “‘El mundo de la literatura es un universo en el cual es posible llevar a cabo *tests* para establecer si un lector tiene sentido de la realidad o si es presa de sus alucinaciones’’ (2002: 16).

Es cierto que la mayoría de la crítica corrobora que la literatura no es un reflejo exacto de la realidad o de las sociedades que representa, ni puede tener las claves de esta totalidad social que representaría⁴⁵, lo cual explicaría que para hablar del carácter ilimitado de isotopías de lecturas de un mismo texto, Greimas, al aludir a Lotman, menciona el que unos textos asimilados como verdades religiosas en la Edad Media fueran entendidos como mera ficción unos siglos después. De hecho, dice que “‘Une telle interprétation suppose qu’un texte, pris en soi, est un invariant susceptible de lectures multiples dues aux changements extratextuels situés dans l’instance de l’énonciataire’’ (1983: 106). En este caso, se trata de recurrir, cuando sea posible, a elementos extrínsecos al texto, pero siempre partiendo del mismo. Ya que el texto no lo concebimos como simple ilustración de los elementos teóricos sobre los que nos apoyamos, más bien, para intentar analizar e interpretar el texto (Javier García, 2002). En efecto, de los diferentes reproches que se hacen a la narrativa actual de haberse alejado del ámbito social, enfocando así en lo subjetivo, convenimos, al contrario, con

⁴⁴ También, deben tomarse en cuenta las reflexiones de Germán Gullón, al afirmar que “‘La página habla con distinto timbre a cada audiencia’’ (2004: 15) o, lo que es lo mismo, “‘el texto literario no es siempre el mismo ni cuenta lo mismo a personas diferentes. Los textos tienen vida cambiante, son ricos en posturas, en perspectivas. Nunca lo agotamos ni puede ser agotado’’ (2004: 50).

⁴⁵ Opina Terry Eagleton que incluso el discurso, por su inestabilidad y variabilidad, va más allá de la realidad y como tal, sólo permite conocer el propio discurso y no la realidad (1993: 173-174). Baudrillard opina de la misma manera según se puede apreciar, cuando objeta que “‘La obsesión por desnudar la verdad, por llegar a la verdad desnuda, que impregna todos los discursos de interpretación, la obsesión obscena por alzar el secreto es exactamente proporcional a la imposibilidad de conseguirlo jamás. Cuanto más nos acercamos a la verdad, más retrocede ésta hacia el punto omega, y más se refuerza la obsesión por alcanzarla’’ (1988: 63). En el mismo orden de ideas, “‘Ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo’’ (Asensi, 2003: 680).

Díaz Navarro para quien esta literatura no renuncia “a la capacidad crítica, ya sea social, política o histórica...” (2007: 16). El lector es quien, con el conjunto de sus lecturas pasadas, puede llegar a reactivar el trayecto de sentidos ocultos que a veces el propio texto es incapaz de exponer a primera vista: “La sociedad es el hecho del hombre real, y la literatura el reino del hombre ideal, y (...) el uno no abarca jamás, no puede jamás abarcar al otro (...) son precisamente las obras literarias las que presentan, a menudo, el cuadro más rico y matizado de la ideología; de manera que la lección recibida de las otras fuentes es finalmente de menor importancia que la que se encuentra en la literatura misma” (Zavala, 1991: 125-126). Ello contribuye a reforzar el estatuto de este arte, a la autonomía del texto⁴⁶ que supone desde luego la búsqueda de una fijación del lenguaje en el tiempo, y no es el lenguaje hablado, instantáneo por definición, sino la escritura lo que posibilita este hecho. Ya que al escribir, la obsesión por los conceptos apropiados, los giros específicos, las figuras y metáforas, etc., todos fuera de la “rápida fluencia de la temporalidad oral” (Abad, 1985: 425), son el resultado del quehacer de esta fijación del lenguaje. El gran interés de nuestros personajes por escribir también es significativo y participa de este acto. Ya el hecho de que Barthes, al intentar delimitar la neutralidad del autor en su grado cero de la escritura, y al llegar a que el texto le hace a su autor “prisionero de sus propios mitos formales” (1967: 68) es propio al estatuto de autonomía del texto literario. La siguiente reflexión de Bajtín resulta ilustrativa de lo anterior:

...cada momento de una obra se nos presenta como reacción del autor, que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto (reacción a la reacción); en este sentido, el autor es el que da el tono a todo detalle de su personaje, a cualquier rasgo suyo, a todo suceso de su vida, a todo acto suyo, a sus pensamientos, sentimientos (...). La lucha de un artista por la imagen definida y estable de su personaje es, mucho, una lucha consigo mismo (2008: 15-16).

Conviene señalar que las reflexiones que vamos a llevar a cabo en el último capítulo, con miras a sacar el proyecto de sociedad de nuestros autores, partirán de los diferentes análisis de los comportamientos de los personajes. De hecho, recurriremos a

⁴⁶ La autonomía del arte, en general, era una realidad en la que creían ya los marxistas alemanes, desde los finales del siglo XIX. De hecho, ellos daban gran importancia a los determinantes sociales de una obra literaria que a las doctrinas, de las que habría que partir, como preconizaba la crítica antigua, para analizar y entender textos (Wellek, 1968: 256). Del mismo modo, se puede hablar de la autonomía del lenguaje, si consideramos que este es el soporte de la literatura. A pesar de las diferencias notables que observa Bourdieu (2001) en las teorías lingüísticas de Saussure y Chomsky, reconoce, sin embargo, que ambas teorías encierran una común realidad, la de reconocerle al lenguaje su autonomía y homogeneidad, datos que hacen que el lenguaje pueda analizarse desde el punto de vista lingüístico.

la noción de sujeto cultural de Cros para quien esta “noción (...) implica un proceso de identificación, en la medida en que se fundamenta en un modo específico de relaciones entre el sujeto y los otros. En efecto, en el sujeto cultural, yo se confunde con los otros, el yo es la máscara de todos los otros” (1997: 18)⁴⁷. Asimismo, se puede afirmar que esta noción de sujeto cultural se puede confundir con el sujeto personal y transitivo de Goldmann quien “invade las conciencias individuales de cada uno de los individuos que participan en él mediante microsemióticas específicas; pero estas microsemióticas transcriben en signos el conjunto de las aspiraciones, de las frustraciones y de los problemas vitales de cada uno de los grupos implicados” (1986: 94). Cabe subrayar que Goldmann, con el estructuralismo genético, va más allá de Mauryon para quien interpretar una obra se resume en insertarla en la vida de un individuo. Su mérito radica en que a ese individuo, es necesario incluirle en el conjunto que remite al grupo social del que es parte. La visión del mundo de Goldmann remite antes que nada a una visión colectiva⁴⁸, dentro de una época, una clase, un grupo, antes de ser la de un individuo. Desde luego, su clave interpretativa del texto se sitúa en las relaciones texto-individuo-grupo social. Así, al decir: “...si le sens d’une œuvre littéraire se définit par les rapports, simples ou complexes, directs ou indirects, qu’elle entretient avec le réel, par les liens, lâchés ou serrés, subtils ou patents, qu’elle noue avec lui, il est nécessaire d’élucider la nature exacte de ces rapports et de ces liens, bref de comprendre la *vision du monde* que cette œuvre constitue” (Dobrovsky, 1970: 101). Si el estructuralismo genético de Goldmann tiene antecedentes históricos, es de notar que nace de la unión del estructuralismo y la crítica sociológica. En este sentido, no cabe duda de que a partir del análisis previamente llevado a cabo se destacarán varias voces que contribuirían al

⁴⁷ El sujeto colectivo nace ya desde los principios del siglo XX, cuando el héroe comenzaba a desaparecer de los textos, dejando lugar a otras formas de protagonismos, como es el caso del antihéroe o de héroes colectivos. Huelga mencionar que los héroes colectivos se relacionan, en cierta medida, con los ideales posmodernos, donde desaparecen las individualidades en detrimento de las colectividades. En este sentido, “el mundo de hoy ya no está configurado por individualidades superiores, sino por grupos y partidos” (Darío Villanueva, 1994: 35).

⁴⁸ La visión colectiva nace de la conciencia colectiva que Millás relaciona con las propias máscaras invisibles que nos rodean, como fantasmas y la define como “la suma de las oquedades oscuras que nos constituyen de forma individual” (2007: 11). Es significativo a este respecto la metáfora, en *Lo que sé de los hombrecillos* del mismo autor, del “hombrecillo con fiebre, fumado y borracho, [en] el que se resumen asimismo todos los asesinos y todos los ladrones que habían subido o bajado unas escaleras [no solo] a lo largo de la historia” (123), sino en un determinado grupo social, el representado por el protagonista. En el mismo sentido, y para ver más claramente las relaciones entre las conciencias pasadas y presentes, es necesario hacer un paralelismo con las reflexiones de Gerald Edelman (*Bright Air, Brilliant Fire*), citado por Lodge, según las cuales la conciencia, por existir en la historia e incluso por estar condicionada por ella, es un fundamento lingüístico. Desde luego se relaciona con otras conciencias. Expone: “la conciencia es un asunto de la primera persona (...) nunca es autosuficiente. Está siempre en diálogo con otro, aun cuando ese interlocutor no se halle presente” (2004: 101).

diseño de un cuadro de las diferentes épocas representadas. Domínguez Caparrós observaba ya en Bajtín su capacidad para recurrir a ambas realidades de las que se nutre la teoría goldmaniana cuando afirma que el ruso “conjuga los aspectos formalistas y sociológicos para atender al análisis de la pluralidad de elementos discursivos, de procedencia histórica” (2004: 59). Desde luego, si discurso está relacionado con la historia, huelga mencionar que también en los discursos, es relevante el papel del lector, de ahí la importancia de la teoría la recepción.

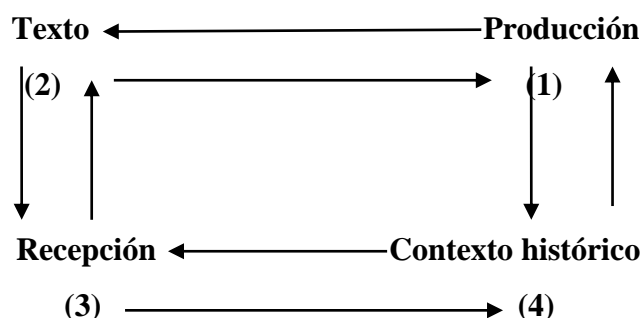
1-11- Teoría de la recepción

Vamos a empezar este apartado por una observación en el terreno histórico. Ya en la primera mitad del siglo XIX, Mariano José de Larra, en su ‘Carta de Andrés Niporesas al Bachiller’, se quejaba del poco interés de sus conciudadanos por la lectura, debido probablemente a los 63% de analfabetismo de los españoles de la época correspondiente. Creía desde luego que se daba más importancia a las representaciones teatrales o a la corrida de toros que a la cultura libresca. Se interroga en estos términos: “¿No se lee en este país porque no se escribe, o no se escribe porque no se lee? Esa breve dudilla se me ofrece por hoy, y nada más. Terrible y triste cosa me parece escribir lo que no ha de ser leído”⁴⁹. Por otra parte, si leer contribuye a dar sentido a la creación literaria y a completar así el sentido de los textos, una de las razones-si no la más importante- por las que se recomiendan lecturas es el peligro de olvidar el pasado y sus raíces. La larga cita de Pozuelo Yvancos lo explica acertadamente:

...nuestra civilización está alejándose de la lectura, incluso de toda lectura, y esa distancia progresiva viene siendo cubierta por muchas formas de amorfo olvido, de pérdidas que pueden convertirse en irreparables. No me refiero sólo a las pérdidas evidentes que una colectividad dada sufre cuando olvida sus textos, aquellos textos que han constituido la base de nuestra civilización: la Biblia, que ya muy pocos leen, singularmente las historias mágicas y grandiosas del Antiguo Testamento, con sus vastas alegorías; los textos de Homero que han discurrido por la gran metáfora del viaje de Ulises, la búsqueda del origen y la fidelidad a un territorio propio. Y así igualmente Virgilio, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Flaubert, Valle-Inclán, Proust, con tantos y tantos textos que han servido para ganar espacios donde respira esa libertad inmensa de la imaginación, territorio que ninguna dictadura ha conseguido vencer o reducir, porque no tiene acceso al impulso donde se crea (2004: 182).

⁴⁹ Véase a Mariano José de Larra, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carta-a-andres-escrita-desde-las-batuecas-por-el-pobrecito-hablador--0/html/ff7558b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Frente a la lírica donde el autor asume su mensaje o al drama, donde desaparece el emisor, dejando que se expresen los personajes en la escena, en la novela, hay una ampliación con una tercera entidad, dando así el conocido esquema autor/narrador/lector (Wahnón Bensusan 1991: 105). En este esquema, el lector cumple una función importante en la medida en que como ya se sabe, sin lectura, no se puede hablar de escritura. El proceso de creación de la obra se completa con su lectura. Esta reflexión se relacionaría con la opinión del narrador de Calvino, quien señala que “Lo que comanda el relato no es la voz: es el oído” (1985: 148). Del mismo modo, tanto el escritor como el narrador pueden también haber sido influenciados, en cierto grado, por lecturas. A través de la lectura, por ejemplo, los escritores se encuentran implicados en sus textos ya que se construyen también su propio mundo a través de sus diferentes experiencias en libros ajenos. De acuerdo con Dällenbach, (En Abad, 1985: 590), el circuito literario consta de cuatro instancias de las que forma parte la recepción como se aprecia en el esquema siguiente:



Si el texto literario es por definición un espacio plural, la pluralidad aquí radica no solo en las diferentes redes que tejen el texto sino también en las complejas relaciones entre texto y lector. Del mismo modo, el texto carece de significación total, por sus límites. Desde luego, es capaz de generar contradicciones (Javier García, 2002). Como apunta Barthes, “escribir, hoy en día, es constituirse en el centro de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico (...), sino a título de agente de la acción” (2009: 34-35). Del mismo modo, “el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo: la literatura entera está contenida en el acto de escribir, no ya en el de ‘pensar’, ‘pintar’, ‘contar’, ‘sentir’ ” (Barthes, 2009: 15). El lugar ocupado por el escritor y el lector, en general, es sin duda lo que justifica el que la última parte de nuestra reflexión esté consagrada al simbolismo ideológico, donde,

como veremos, se tratará de buscar lo histórico en lo literario. Será una especie del recorrido inverso de la cadena, donde el lector que somos, a partir de sus diferentes lecturas, intentará buscar lo que pudo haber influenciado las propias lecturas de nuestros autores.

En conclusión, el presente capítulo ha pretendido presentar el marco teórico general en el que nos proponemos basarnos para llevar a cabo la presente reflexión. Pero antes de abordar los aspectos teóricos, hemos pensado que era oportuno presentar los rasgos característicos del espacio social en el que se situán nuestros textos: el posmodernismo. La importancia de presentar tal aspecto radica en que el espacio de nuestros relatos se ajustan a dos ejes representativos del mundo en que encaja el posmodernismo: Europa y Estados Unidos. Por otra parte, como nos encontramos en un contexto específico, hemos elaborado unos rasgos generales traídos a España por esta ruptura en el modo del pensamiento, acaecida ya desde la segunda mitad del pasado siglo en el que se formó de alguna manera la conciencia literaria de nuestros autores. Del mismo modo, el carácter narrativo del trabajo, ya percible a partir del título de la tesis, nos ha permitido emplear la narratología, con el propósito no solo de recordar algunos aspectos importantes de esta ciencia sino también de entender la intencionalidad de esta ciencia del relato, la de querer comunicar algo relacionado con el pasado o la historia, de ahí la importancia de la sociocrítica. Si la sociocrítica opera a través de una serie de cotejos entre estructuras narrativas y sociales, su propósito es el de intentar interesarse por los diálogos de los escritores con su entorno, manteniendo así una relación comparable con la del médico y el paciente en el psicoanálisis. De hecho, si hemos abordado el psicoanálisis, ha sido con el propósito de que la escritura en nuestros autores funciona como una catarsis. De modo general, las obsesiones que nos permitirán formular ciertas interpretaciones, con miras a acceder a las diferentes ideologías de nuestros autores, serán las constantes preocupaciones de nuestros personajes por reflejarse los unos en otros, del mismo modo que sus desdoblamientos. Podríamos decir que estas teorías corren parejas con la propia teoría de la recepción, donde la existencia del texto se hace efectiva a partir del momento en que se convierte en un producto de lectura.

CAPÍTULO II: LOS PERSONAJES COMO ENTIDADES ACTANCIALES

“Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas”
(Ramón María del Valle-Inclán, 1924: 141).

En los estudios narrativos, la noción de personaje ha sido una de las preocupaciones más relevantes. Ha conocido varias definiciones según la sensibilidad o las orientaciones de los críticos. Cabe señalar que si para unos el personaje es terminantemente un ser de papel cuyo estatuto no puede acercarse al de la persona, para otros, en cambio, es una noción confundible con la persona, o lo que es igual, una noción indisociable con la persona⁵⁰. Desde luego, este debate plantea el problema de la relación misma entre la ficción y la realidad, donde aquélla se nutre de ésta. Por lo que “...el personaje literario es copia, directa, analógica u homológica, de la persona...” (2008: 168) como apunta Bobes Naves⁵¹. Por otra parte, la percepción del personaje novelesco está muy ligada a su caracterización narrativa. El personaje es un componente esencial del universo novelesco. Es una figura saturada de sentidos, producidos por la interacción entre texto y lector: “Le personnage, réalité allégorique, ne fait sens qu’à travers la mise en relation du monde de référence et du monde textuel” (Jouve, 1992: 65). Menciona Azuar Carmen que H. G. Wells fue el primero quien hizo un hábil distinguo entre ambos conceptos, por lo que “La persona viene determinada por lo que uno es o cree que es, en tanto el personaje se forma con lo que los demás conocen de él” (1987: 20-21). Este afán por el acercamiento de la figura del personaje a la de la persona deja aparecer el efecto de lo real que se desprende del comportamiento de ciertos personajes novelescos. Estas ambigüedades que suelen presentarse a la hora de definir al personaje nacen del que una larga cadena de entidades externas a la ficción se confunde o se identifica con este ser de papel por el efecto de lo real que produce:

⁵⁰ Por ejemplo, al hablar sobre Zeffara, menciona Barthes que “Il va de soi qu’une conception du personnage ne peut pas être indépendante d’une conception générale de la personne, du sujet, de l’individu” (1977: 116). En el mismo orden de ideas, para matizar el carácter inmanentista del personaje, leemos con Ducrot y Todorov que si “le problème du personnage est avant tout linguistique, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde: les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction” (1972: 286). Por otra parte, dice Jouve que “l’immanentisme absolu mène à l’impasse: le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte” (1992: 10).

⁵¹ En el mismo orden de idea, afirmaba Bal: “El personaje no es un ser humano sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencias para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica. El primer problema que surge cuando intentamos explicar el fenómeno personaje es el de trazar una línea divisoria entre la persona humana y el personaje. La similitud entre ambos es demasiado grande para poder hacerlo” (1985: 88).

Le ‘concept de personnage définit un champ d’étude complexe, particulièrement surdéterminé, qui est à la fois celui du *figuratif* dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d’un «effet de réel» important, celui de *l’anthropomorphisation*⁵² du narratif (en tant que tel, il est le lieu d’un «effet moral», d’un «effet de personne», d’un «effet psychologique» également important), et celui d’un *carrefour projectionnel* (projection de l’auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l’interprète qui aiment ou qui n’aiment pas et qui se «reconnaissent» ou non en tel ou tel personnage (Hamon, 1983: 9).

Hamon, en ‘Pour un Statut semiologique du personnage’ se fundamenta en el análisis semiótico, focalizado en la tripartición de la lingüística en semántica, sintaxis y pragmática⁵³. De hecho, propone una definición del personaje pasando por tres categorías: “Les personnages référentiels (renvoyant à des signifiés sûrs et immédiatement repérables; les personnages-embrayeurs (représentant le lecteur ou l’auteur); et les personnages anaphores (unifiant et structurant l’œuvre par un système de renvois et d’appels)” (1992: 9). El personaje, visto bajo el modelo de signo lingüístico, se presentaba como “un système d’équivalences réglées destiné à assurer la lisibilité du texte” (Hamon, 1977: 144). En este sentido, el nombre está cargado de todo un simbolismo y es uno de los hilos más importantes por el que se puede acceder a la lectura ideológica del texto. La aproximación inmanentista, *stricto sensu*, del personaje aparece desde luego como un hecho imposible ya que como decía Tomachevski: “Sachant bien le caractère inventé de l’œuvre, le lecteur exige cependant une certaine correspondance avec la réalité et il voit la valeur de l’œuvre dans cette correspondance. Même les lecteurs au fait des lois de composition artistique ne peuvent se libérer psychologiquement de cette illusion” (Todorov, 1965: 285).

Este efecto de lo real lo acentúan aún más los nombres que llevan, sobre todo si estos se parecen a nombres históricos⁵⁴, es decir, nombres llevados por personas en la

⁵² Véase también a Valles y Álamo que definen la figura antropomorfa como cualquier ser (objetos, animales, fuerzas o valores) que adquiriera ocasionalmente determinados atributos, rasgos y capacidades propias de las personas (2002: 227-228).

⁵³ En el mismo sentido, “El personaje es, según parece, una unidad de construcción, un conjunto de rasgos de sentido y un centro de relaciones pragmáticos y es también una creación del autor que se ve obligado a dar forma a la idea que tenga sobre los sujetos de las acciones en la historia que crea en sus mundos ficcionales” (Bobes Naves, 1993: 165).

⁵⁴ Véase a Schaeffer (2002: 124). Blanchot también ha expuesto el efecto de la realidad: “La phrase du récit nous met en rapport avec le monde et l’irréalité qui est l’essence de la fiction et, comme telle, elle aspire à devenir plus réelle, à se constituer en un langage physiquement et formellement valable, non pas pour devenir le signe des êtres et des objets déjà absents puisque imaginés, mais plutôt pour nous les présenter, pour nous les faire sentir et vivre à travers la consistance des mots, leur lumineuse opacité de chose” (1949: 83). Por otra parte, Jouve, apoyándose en Eco, distingue dos propiedades del personaje: los

vida real. Barthes decía que “C’est précisément ce peu d’importance qui confère au personnage historique son poids exact de la réalité; ce peu est à la mesure de l’authenticité (...) [Les personnages historiques] réintègrent le roman comme famille (...) : ce sont des effets superlatifs de réel” (1970: 108-109). Hablando del efecto de la realidad, objeta Bourdieu que es “esta forma muy particular de creencia que la ficción literaria produce a través de una referencia denegada a lo real designada que permite saber rehuendo saber de qué se trata en realidad” (1995: 64).

A la luz de todo cuanto precede, el personaje, en la novela, es un ser de papel, mientras que la persona remite más bien a algo concreto. Contribuye a la construcción y evolución de la trama y la elección de su nombre es, pues, simbólica. A este respecto, Tacca (1970: 131) acierta al considerar al personaje como medio, como técnica, es decir, como instrumento fundamental para la visión o exploración de un mundo. En otras palabras, el personaje tiene una función simbólica en la economía de la historia. El personaje acompaña al narrador, el depositario de la imagen-relato, que conoce las cosas o las recuerda. Por eso el nombre que lleva un personaje es en realidad el elemento por el que se le reconoce en el relato. De ahí que el fenómeno de la designación sea tan importante como afirma Rastier: “désigner, c’est d’abord appeler par son nom un homme ou un lieu. Et les noms particuliers ont été longtemps considérés comme les premiers mots, à l’origine du langage” (1990: 29-30)⁵⁵. El carácter originario vinculado al fenómeno de la designación es relacionable con el propio proyecto de creación de los personajes, en el sentido que le confiere Azuar Carmen. En efecto, según él, cualquier personaje creado por un autor se consideraría personaje adánico, en la medida en que del mismo modo que se nos describe cómo se creó al primer hombre, la vida del personaje al igual que todos sus rasgos, suele ser el resultado de una realidad previamente elegida por su creador. En este sentido, “Los héroes de la novela nacen del matrimonio que el escritor contrae con la realidad” (Azuar Carmen, 1987: 29), como dice Mauriac en ‘El novelista y sus personajes’. Asimismo, son significativas las siguientes palabras de Muñoz Molina acerca de cómo inventa a sus personajes

personajes identificables en la historia y aquellos cuyos nombres no tienen ningún referente en la sociedad (personajes ‘surnuméraires’ como los llama Eco). Los primeros dejan leer su ideología de antemano mientras que con los segundos, intervienen los entrecruzamientos de enunciados, los conflictos de donde dimanan sus gustos, preferencias, caracteres, o lo que es igual, sus actuaciones que trazan su ideología.

⁵⁵ También en cuanto al fenómeno de designación se refiere, se puede consultar a Bourdieu: “le nom propre est le support de ce que l’on appelle l’état civil, c’est-à-dire de cet ensemble des propriétés (nationalité, sexe, âge, etc.) attachées à une personne auxquelles la loi civile associe des effets juridiques...” (1994: 85-86)

novelescos: “Casi siempre los personajes que he inventado tuvieron su punto de partida en la realidad. (...). Generalmente, al construir un personaje, mezclo rasgos de diversas personas reales junto a datos y circunstancias completamente imaginarios” (En Mayoral, 1990: 89). A veces, el nombre del personaje es capaz de anticipar sus actuaciones y le define por lo tanto un cauce a seguir. Por lo que en el relato, el personaje o bien está en relación con otros personajes que le impiden que alcance su objetivo, o bien le ayudan en la realización del mismo. El personaje, por sus actuaciones, hace avanzar la acción. Goldeinstein lo define como “la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l’action romanesque” (1989: 44).

Según Castelli, “El personaje puede ser definido en sus atributos y motivaciones por tres tipos de elementos coayacentes en el texto literario: la descripción o caracterización realizada por el propio autor; los diálogos de los propios personajes, y sus acciones. Es decir, se va configurando a lo largo de todo el texto, por acumulación de una serie de datos convergentes⁵⁶” (1978: 107). Generalmente, ya desde las primeras apariciones de los personajes, es posible tener alguna idea, aunque muy reducida, de cómo son. A medida que nos adentramos en los textos, hasta llegar al final, los textos nos proporcionan una visión más completa de ellos. De manera que la imagen que tenemos de los personajes llega a ser el resultado de la confrontación entre nuestras percepciones, subjetivas, con el carácter objetivo del texto: “Dans tout roman, l’image des personnages est donc un mixte entre les données objectives du texte et l’apport subjectif du lecteur” (Jouve, 1992: 52). Por otra parte, huelga mencionar que en ocasiones el lector puede encontrarse decepcionado al final, quizá porque la caracterización de un personaje no responde con sus actuaciones. Ello puede ser una táctica de los propios autores, con el fin de producir un efecto contrario en lectores y es una realidad observable también en títulos de obras.

En este capítulo, nuestro propósito es el de agrupar a los personajes principales según se parecen o se rechazan para luego evidenciar la relación que existe entre ellos

⁵⁶ Esta idea cuadra bien con la reflexión de Garrido Domínguez cuando expone que “La construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la acción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes. Exceptuando quizá el primer tipo de rasgo (y, desde luego, no en todos los casos), los demás se van definiendo-y, con mucha frecuencia, modificando- al compás del desarrollo de la acción. De ahí que pueda afirmarse con toda justicia que el diseño del personaje no se culmina hasta que finaliza el proceso textual” (1996: 88).

con el fin de dejar por sentado la construcción de su personalidad en la trama. Para ello, nos valdremos de la teoría del reflejo. Del mismo modo, la teoría del desdoblamiento nos permitirá entender a muchos de nuestros personajes, situados en un mundo en el que se encuentran fragmentados. Un modelo actancial aplicable a cada novela nos permitirá mejor visualizar estas relaciones. Por otra parte, nos detendremos en ciertas relaciones de nuestros protagonistas con sus padres, su pasado, a efectos de hablar del psicoanálisis donde acuden con el fin de mejorar, ya que son sujetos en permanentes crisis de representaciones. Pero antes, vamos a proceder a un censo de los personajes, precisando los modos de su caracterización, con el fin de tener alguna idea de su número en las obras que nos proponemos analizar.

2-1- El censo de los personajes

La caracterización del personaje ha ido adquiriendo nuevas formas a lo largo de la historia de la literatura. En el posmodernismo, por ejemplo, época que más nos interesa, el personaje se ha convertido más que nunca en el centro del relato, en la medida en que parece haber una confusión entre la relación que suele mantener con el espacio, el tiempo, y otros componentes del relato. El personaje contemporáneo se encuentra ampliado: “[...] añadiendo a las técnicas heredadas (retrato directo, diálogos, monólogos, intervención del narrador y otros personajes, etc.) otras nuevas (la perspectiva múltiple, flash-back, etc. relativas al mundo interior de los personajes...” (Estebáñez Calderón, 1969: 134).

Existen varias formas de caracterización. Por una parte, puede ser directa. Se trata de la descripción de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje, lo cual permite tener cierta idea de su devenir en el relato. Si lo expone el propio personaje, es autocaracterización, mientras que si lo hacen otros personajes o el narrador, se llama heterocaracterización. Cuando se realiza la caracterización mediante identificación por analogía o contraste, es onomástica y si se hace mediante presentación por el medio de un texto o una frase, es emblemática. Por otra parte, la caracterización puede ser indirecta: Se hace de manera diseminada, a lo largo del relato, mediante redundancias u obsesiones propias a un personaje. La puede presentar el narrador mediante técnicas de prolepsis o analepsis (Álamo Felices, 2006: 195-197). Ya a lo largo de los diferentes análisis, iremos conociendo a nuestros personajes, de manera

que en el presente apartado, vamos a limitarnos a la enumeración de los personajes en cada novela. Los que más nos interesen, por tanto, serán los presentes, de manera directa, en los relatos. En la medida en que los evocados o recordados nos ayudarán probablemente menos para la comprensión de los mismos relatos.

2-1-1- En Juan José Millás

Los personajes que aparecen en *Laura y Julio* son los siguientes: el arquitecto Julio, sus colegas de trabajo, entre los que cabe destacar a la directora y al jefe; Laura, el ginecólogo, el escritor Manuel y su padre, el embajador, del mismo nombre, el padre de Julio, la madre de Amanda, Amanda, su hija Julia, etc.

En *El mundo*, aparecen: el protagonista Juanjo, sus padres y ocho hermanos; su tíos (el patermo, quien le acompañó al seminario y el materno, el doctor Lozano Rafael, Isabel, la psicoanalista Marta Spilka, el Vitaminas, su padre Félix, su hermana María José, Luz Acaso, etc.

En *Lo que sé de los hombrecillos*, aparecen: el narrador, el hombrecillo (los hombrecillos, incluida la mujercilla), la mujer del narrador, la hija de esta y su marido, con sus niños (una cría de seis años y un bebé); Vanessa (la chica del hotel), Rafael (nombre falso por el que se hizo pasar el narrador ante la prostituta), etc.

2-1-2- En Antonio Orejudo

Son los siguientes los personajes de *Ventajas de viajar en tren*: Ángel Sanagustín (Martín Urales, Amelia), sus padres, el escritor W, su mujer Helga Pato, el joven escritor Ander Alkarria, Fat, el profesor Adrián Montoro, el doctor Crespo, Manoel. Aparte de ellos, también existe una serie de personajes presentes en los manuscritos o en los cuatro textos presentados en la carpeta de Sanagustín, donde se nos presenta a enfermos que describen sus enfermedades en la primera persona. En sus diferentes descripciones, aparece una lista de personajes evocados o aludidos. Son, por ejemplo: Emilio, Elvis y su mujer, la hermana Araceli, las hermanas Benigna y Enriqueta, Rosa y el joven con quien forman una pareja de minusválidos, Makeli Gasana Anastaselos (con sus variantes), Magdelaine, José María Thybaut, etc.

En *Un momento de descanso*, aparecen: Arturo Cifuentes, su mujer Lib y su hijo Edgar, Gabrielle Shoreman (la joven con quien Edgar hizo pornografía), Mel (el

que se encargó de la filmación de la pornografía), Bartholomew y Georgina (el matrimonio de jubilados), Bernie Benlove (el director del departamento en que Cifuentes impartía clases en Missouri) y los profesores del mismo: Benita Zwtova, Leopoldo Zapata, Amarilo Serna, Magdalena Lima-Pintón, Ted Confitello (decano de la facultad), los profesores Dina DiHermes, Steve Murakami, Joseph Lelous. Del mismo modo, se nos presenta una serie de alumnos presentes en la ceremonia de acogida de Cifuentes en el departamento, entre ellos Nela Williams. También existe una serie de personajes relacionados con los experimentos clínicos sobre seres humanos o vinculados de cerca o de lejos al asunto. Se trata de: Makenzie y Kim Robertson. Por otra parte, tenemos a: Augusto Desmoines (antiguo profesor de Cifuentes), su mujer Isabelle y su hijo Claudio Castillejo, quien se enamoró locamente de esta, Gregorio Toledano, Florencio Castillejo Lynch, Virgilio Desmoines y Paco o Francisco Almendra (director del departamento de Lenguas, Literaturas y Ciencias del Conocimiento de la facultad de Filología en España), Raquel Medina, Jaime Borrell, Antonio Javier Ilusión. El taxista que acompañó a Cifuentes a las cercanías del aeropuerto Barajas, donde encontró el Colegio Nuestra Señora de Retamar y sobre todo al cura, Asterio, quien le proporcionó informaciones sobre los Castillejo; los demás religiosos del Colegio (Silvestre, Walter). Del mismo modo, existe una serie de identidades relacionadas con el proceso de falsificación de documentos de los Castillejo. Se trata, por ejemplo, de la jueza Brenda Wisinan o del doctor Azpeitia, etc.

En resumen, aparte de los personajes que aparecen en primer plano en nuestras novelas, existe una larga lista de otros evocados o recreados en fantasías, textos, etc. En Millás, como se puede observar, son muy pocos los nombres propios y la mayoría de los que aparecen no parecen ser verdaderos. En cambio, en Orejudo, existe un fuerte interés por nombrar a los personajes. Del mismo modo, recurre mucho a alusiones a autores y obras literarias o a personajes históricos. Los más relevantes son los que mencionaremos en los diferentes esquemas actanciales, como veremos. Tras el censo que acabamos de elaborar, conviene interesarnos ahora por el esquema actancial de nuestro corpus con el propósito de destacar las diferentes relaciones que mantienen los personajes en el desarrollo de la trama narrativa.

2-2- El esquema actancial

La noción de esquema o modelo actancial se ha impuesto en los estudios semiológicos y dramatúrgicos para visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción. Presenta la ventaja de no separar artificialmente a los personajes y la acción, y de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro, en la medida en que los personajes son entidades fluctuantes, en constante cambio a lo largo de la trama. Además, se puede decir que su éxito se debe a la aclaración aportada a los problemas de la dinámica de las situaciones y de los personajes. Patrice Pavis lo aclara en estos términos:

Permite visualizar las fuerzas principales del drama y su papel en la acción, propicia la dialéctica de caracteres, establece las situaciones en los conflictos ya que esclarece las relaciones físicas entre personajes así como su configuración además de considerar al personaje como una entidad que pertenece a un sistema global de acciones variando de la forma ‘amorfa’ del actante a la forma precisa de personaje tal o cual (1990).

De acuerdo con estas palabras de Pavis, se nota que el modelo actancial proporciona una visión nueva del personaje. No lo asimila tan sólo a un ser psicológico o metafísico, sino que lo considera como entidad que forma parte de la estructura profunda de la narración. Es actante, es decir, “aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación” (Greimas, 1966: 3). El actante es pues un ‘personaje’ que tiene un rol dado. Este personaje puede ser animado o inanimado, es decir desde un ser humano hasta un animal o un mero objeto. También la noción de actante puede relacionarse con una fuerza colectiva, como puede ser un pueblo o una comunidad. Conviene puntualizar que el actante se define no por un personaje sino por los principios y los medios de la acción: un deseo, un deber, un saber, de naturaleza y de intensidad variables.

En efecto, Propp puede considerarse como el precursor del análisis actancial. Parte del análisis de cien cuentos rusos que obedecen a una estructura arquetípica de los llamados cuentos maravillosos. Constata que los personajes tienen unos constantes valores, es decir que juegan las mismas funciones independientemente del cuento analizado. Al final, llega a destacar treinta y una funciones posibles⁵⁷. Se da cuenta de

⁵⁷ Para la misma información, véase a Bremond (1973: 17), Greimas (1987: 267), Todorov (1987: 49), Jouve (1992: 7-8) o Eagleton cuando observa que con Propp, se reducen audazmente todos los relatos folclóricos a siete esferas de acción y a treinta y un elementos fijos o funciones (1993: 129).

que el personaje no se define por lo que es sino por lo que hace. Así, agrupando esas funciones en las esferas de acción a las que participan, Propp destaca siete esferas de acción que corresponden a siete actantes: el agresor o el malo, el donante, el auxiliar, la princesa, el mandatario, el héroe y el falso héroe (1973: 96-97).

Por su parte, Etienne Souriau (1950: 85-104) traslada el análisis propiano de los cuentos a obras teatrales⁵⁸ y considera las funciones dramáticas de seis tipos (después de haber dudado entre seis y siete) que designa por medio de tipos astrales: el León (la Fuerza temática orientada), el Sol (el Representante del Bien deseado, del Valor orientante), la Tierra o Astro Receptor (el Obtenedor virtual de ese bien, ‘aquel para el cual trabaja el León’), Marte (el Oponente), la Balanza (el Árbitro, atribuidor del Bien) y la Luna (el Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes). Estas funciones no tienen existencia fuera de su interacción y a ellas, Guy Michaud (1957) añade una más, la del traidor.

Basándose en los análisis de Propp y Souriau, Greimas simplifica el modelo que resume en seis funciones en el relato. Una fuerza (o un ser *DI*) quiere algo. Llevado por su acción, el Sujeto *S* busca un Objeto *O* en provecho de un ser *D2* (concreto o abstracto). En esta búsqueda, el sujeto tiene aliados *A* y oponentes *Op*. Lo dice en estos términos:

Le Sujet cherche l’Objet; l’axe du désir, du vouloir réunit ces deux pôles. L’Adjuvant et l’Opposant, sur l’axe du pouvoir, aident le sujet ou s’opposent à la réalisation de son désir. Le Destinateur et le Destinataire, sur l’axe du savoir ou de la communication, font agir le Sujet en le chargeant de la quête et en sanctionnant son résultat : ils désignent et reconnaissent les Objets et les sujets de valeur (1996: 51).

⁵⁸ Es posible preguntarse por la relación existente entre el cuento, objeto del estudio llevado a cabo por Propp quien destaca varios temas remitentes a los tipos de cuentos (de hadas, animales, sobre la vida cotidiana, etc.) y la novela. En efecto, Bremond (1973: 12) subraya que cada género tiene una estructura, con técnicas específicas para narrar, y dicha estructura puede transponerse del uno al otro sin mayor dificultad. Menciona, por ejemplo, que el tema de un cuento puede servir de argumento en un ballet, el de una novela puede meterse en una escena o pasarse en una pantalla; del mismo modo que una película puede narrarse a quien no la haya visto. Desde este prisma de apreciación, es importante referirse a Barthes, citado por Jouve, cuando afirma que es posible encontrar estructuras comunes a varios géneros, lo cual hace pensar que el psiquismo humano es puramente antropológico. Leemos: “En analysant des films, des feuillets radiodiffusés, des romans populaires, des bandes dessinées, et même des faits divers ou des gestes de rois ou de princesses, etc., on trouvera peut-être des structures communes. On déboucherait ainsi sur une catégorie anthropologique de l’imaginaire humain” (1986: 18-19). La originalidad de Souriau, según Greimas (1987: 269) radica en el hecho de haber demostrado que sus resultados, basados en el teatro, podían ser comparables con los de Propp sobre el cuento. Por otra parte, cabe mencionar que después de la reducción de las funciones de los personajes en seis, Barthes va más allá e identifica al personaje no como un ser sino como un participante y se queja del que el personaje no haya sido abordado hasta el momento como una esencia psicológica (Jouve, 1992).

El uso de la teoría greimasiana tiene aún más sentido en la medida en que, según Fontanille (2004), es más que actualizado. Si en los análisis narrativos de los años 1970, por ejemplo, la intencionalidad discursiva se hacía al cabo de una serie de transformaciones observadas entre el estado inicial y el final de una obra. Hoy día, en cambio, la semiótica permite que nos situemos no solo en una perspectiva donde la misma intencionalidad nos conduce ante una tensión modal entre el ‘querer’ y el ‘hacer’, el ‘deber’ y el ‘creer’- ejes del esquema actancial como hemos visto- sino también en dos modos de existencia, el virtualizado y el actualizado. Sobre la base de los estudios anteriores, Greimas propone un modelo universal, una estructura actancial⁵⁹, que se reduce a seis funciones, como señalamos ya. Las agrupa en tres dobles parejas de actantes:

- Sujeto/Objeto. Es el eje que traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe y del protagonista, trayectoria plagada de obstáculos que el sujeto debe vencer para progresar y alcanzar su meta, el objeto. Este eje corresponde a los propósitos del protagonista, a sus afanes, al objetivo que se propone alcanzar. Si el sujeto emprende la búsqueda del objeto, es porque siente su carencia y su necesidad. A este propósito, es importante mencionar la reflexión de Ubersfeld cuando afirma que “No se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que quiere lo que tiene o que busca simplemente conservar lo que posee” (1989: 56).

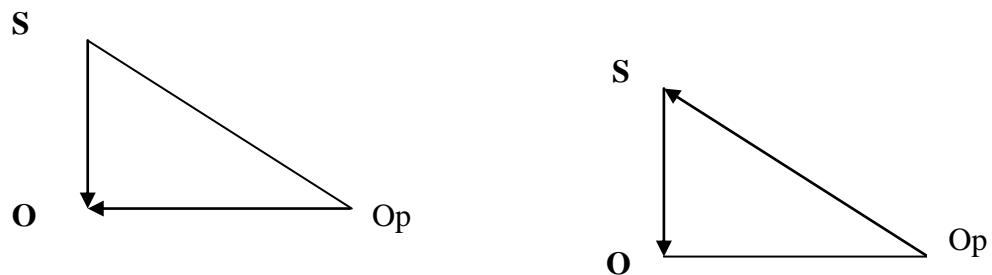
- Destinador/Destinario. De manera general, no solo existe una fuerza que impulsa al sujeto para actuar de un determinado modo sino también la finalidad de sus

⁵⁹ Huelga mencionar que Todorov, en *Grammaire du Décaméron*, citado por Bremond (1973: 104 y 109-110) es quien utiliza el término ‘agente’, equivalente al *dramatis persona* de Propp, a la *función* de Souriau o al *actante* de Greimas. En efecto, destaca tres categorías primarias de la gramática de la narración: el nombre propio, el adjetivo y el verbo, que divide en dos grupos de los que la primera categoría es el nombre propio, que también llama persona, frente a las dos últimos constituyentes mencionados. El nombre propio designa, semánticamente, a una persona y corresponde, sintácticamente, a lo que llama agente. Pero el agente es una persona, desprovista de toda propiedad estable, en la medida en que puede ser sujeto y objeto en función de su relación con el predicado, esto es, cometer y sufrir una misma acción a la vez en un mismo relato. Por eso, es una forma vacía llenada más bien por los diferentes predicados. Agente es la calificación de una persona, ya que es agente una persona que actúa. Fundamentalmente, la diferencia que hace Todorov entre ambos vocablos es que el agente es el conjunto de dos o de más personas, con destinos distintos, reunidas en un determinado momento de la historia con la finalidad de llegar a un objetivo común. Toma una serie de ejemplos, en los cuales destaca el caso de dos novios que se comprometen para casarse, o de dos rivales que entran en casa de su amante, dentro de un intervalo de unos minutos, el uno ayudado por el lacayo y el otro por la doncella. En este último caso, las acciones de ambos rivales son semánticamente casi distintas y sintácticamente idénticas.

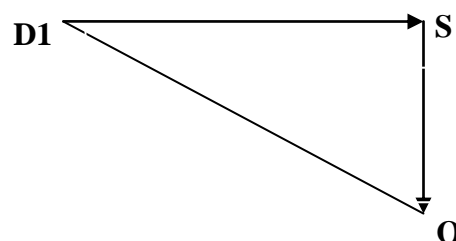
actuaciones tiene interés para otros personajes. Desde este punto de vista, las preguntas planteadas suelen ser: ¿quién o qué mueve al sujeto hacia adelante y en beneficio de quién o de qué actúa el sujeto? Este eje es el eje ideológico en el que se sitúan las consideraciones éticas. Es el eje de las motivaciones o impulsos.

- Ayudante/Oponente. Son dos fuerzas contrarias que actúan por o contra un mismo objetivo. Se definen con respecto al Sujeto y lo reconocía Ubersfeld al mencionar que “el conflicto ocurre en torno al sujeto” (Ubersfeld, 1989: 50). De modo que la pregunta que suele hacerse es ¿Quién o qué favorece u obstaculiza la acción del Sujeto?

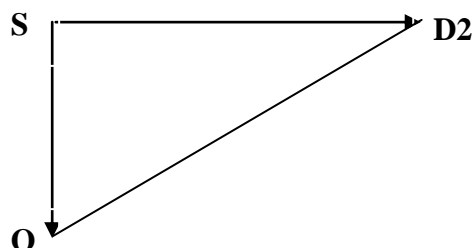
Anne Ubersfeld diseñó los triángulos actanciales para explicitar las relaciones más o menos autónomas entre los actantes. Ha destacados dos tipos de triángulos: el activo, el psicológico y el ideológico. El triángulo activo, también llamado conflictivo, es el en que el oponente hace frente con el sujeto, a algo que posee o al objeto que desea el sujeto. Existen dos modelos de triángulos representados respectivamente del modo siguiente, donde el sujeto y el oponente persiguen el mismo objeto y donde el sujeto, al querer alcanzar su objetivo, se ve obstaculizado por la fuerza de su rival:



El triángulo psicológico se relaciona con la caracterización psicológica de la relación sujeto/objeto. Pero aparecen tanto en el triángulo de las motivaciones como en el de los conflictos, funciones capaces de reducir o aumentar la presión psicológica del sujeto encaminado hacia la consecución del objeto. El triángulo psicológico precede a lo ideológico y se representa así:



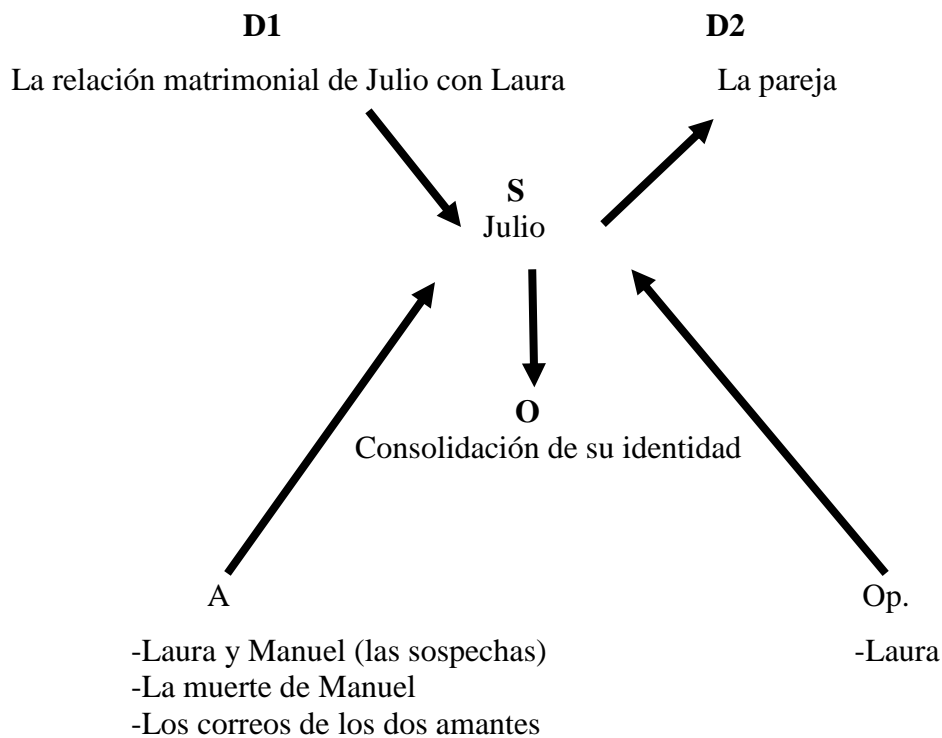
En fin el triángulo ideológico retorna la acción de modo que transparenta la ideología forjada a través del texto y demuestra cómo la acción se cumple en beneficio de un destinatario individual o colectivo. De acuerdo con Ubersfeld (1989:63), el triángulo ideológico demuestra cómo la acción del sujeto se inscribe en la resolución del problema planteado.



En resumen, estas seis funciones actanciales propuestas por Greimas dejan transparentar las fuerzas en presencia en el relato. Existe un elemento catalizador, una carencia que incita al protagonista a alcanzar un objeto en beneficio del propio sujeto y del destinatario o los destinatarios. En su labor, éste puede ser ayudado o estorbado por sujetos que le rodean. De manera general, los seis actantes que cumplen las funciones pueden ser individuos, colectividades o nociones abstractas. En ocasiones, un mismo sujeto puede situarse, como veremos, en ambos polos. El objeto perseguido por el sujeto puede ser para su beneficio propio o para el de toda una colectividad. Después de una breve definición de los seis constituyentes del esquema actancial, vamos a interesarnos por el modelo actancial de nuestro corpus, no sólo con miras a conocer las fuerzas principales en nuestros diferentes textos sino también y sobre todo para resaltar las relaciones que mantienen dichas fuerzas.

2-2-1- El modelo actancial en Juan José Millás

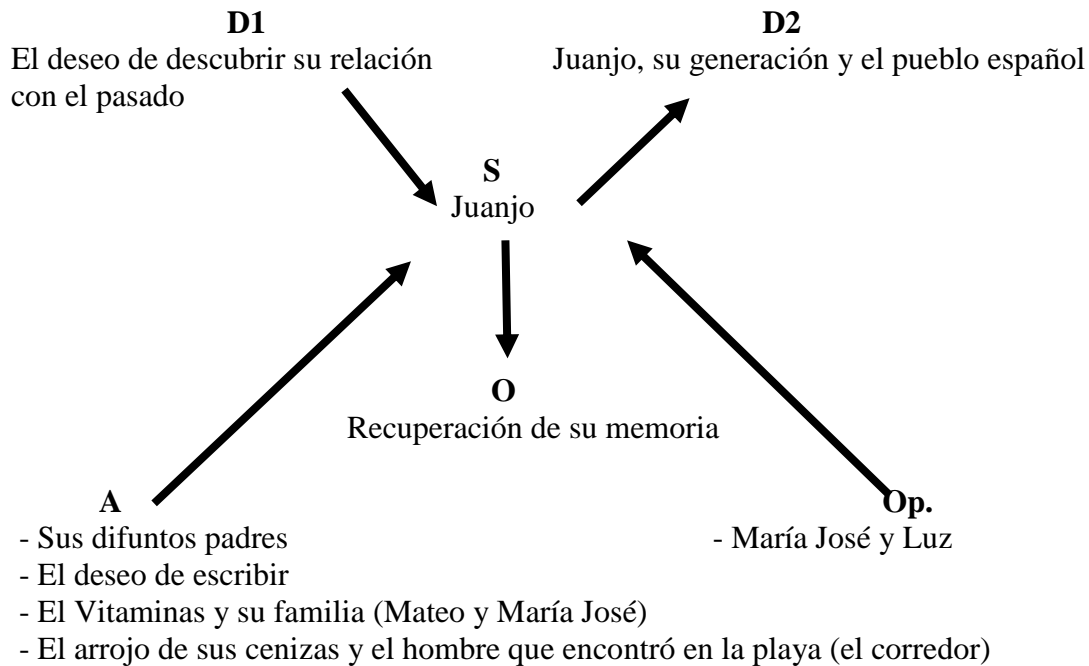
Vamos a presentar el esquema actancial según el orden de publicación de las obras. Aplicaremos el mismo criterio en las novelas de Antonio Orejudo. Es importante recordar que se puede destacar varios modelos actanciales en toda novela, en función del eje temático en el que nos situemos. En este sentido, los diferentes modelos que elaboramos en este trabajo no son los únicos para las novelas analizadas. En cambio, a nuestro parecer, reflejan en su conjunto la idea general de los textos, si tomamos en cuenta las diferentes inquietudes observadas en las actuaciones y comportamientos de los protagonistas. Proponemos el siguiente modelo para *Laura y Julio*:



En *Laura y Julio*, todo empieza con su relación matrimonial. En efecto, el amor puede haber sido el origen de su matrimonio. Desde luego, la pareja, al igual que sus familiares son los principales beneficiarios de esta relación. Sin embargo, la acción comienza cuando Manuel se inmiscuye en la relación de la pareja. Julio simpatiza con el hijo del embajador ya desde el día en que él se decide acercarse a su piso. Solo que el misterio se conocería más tarde, al saber que la mujer del protagonista llevaba ya tiempo en una relación secreta con Manuel. Metonímicamente, se puede aducir que el piso de Manuel es el espejo de Julio, escritor también como el primero. Del mismo modo, su estancia pasada allí ayudó a proporcionarle una forma auténtica y singular, culminada, por decirlo así, con su rechazo a comprar al final el piso que, aparentemente, ya no encerraba un misterio capaz de aportar aclaraciones sobre el protagonista. Los dos componentes esenciales son Julio y Manuel. Representan el sujeto y el anti-sujeto. Se fundamentan en relaciones contradictorias y complementarias a la vez. Como en los demás casos, son características propias de los protagonistas millasianos, sintomáticas de la complejidad de la identidad humana en constante construcción en el tiempo y por el tiempo. De hecho, el accidente de Manuel es el punto de partida de la búsqueda del objeto, el conocimiento de parte de su identidad y personalidad que desconocía. Ayuda plenamente a Julio en el proceso de recuperación

de su personalidad, como veremos más tarde, ya que este terminará por adoptar por completo la imagen de aquél. Lo ayudan también los propios correos electrónicos enviados por su mujer al amante de ella. El elemento obstaculizador de este proceso es sin duda la presencia de Laura en el piso de al lado. Ya que cuando rechaza a su marido, este se introduce a escondidas en el piso de Manuel en donde se metamorfosea paulatinamente hasta adoptar los hábitos del vecino.

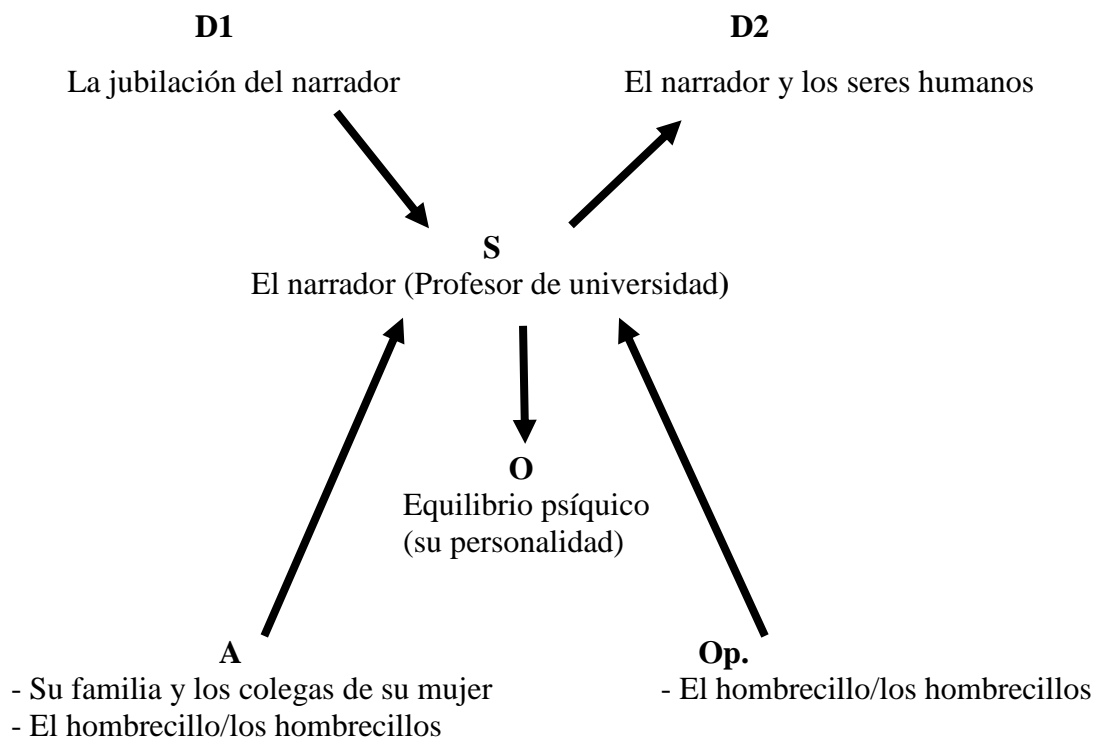
En *EM*, nos proponemos elaborar el modelo que viene a continuación:



El punto de partida en esta obra radica sin duda en que el protagonista desea conocerse y sobre todo conocer la relación que ha mantenido con su pasado. Lo que mejor lo explica es la forma autobiográfica en que se nos presenta el relato. Si lo hace, no es solo para su beneficio propio sino también para aquellos que, como él, han conocido las mismas circunstancias históricas. Por otra parte, puede ser para beneficio de todos los españoles, ya que lo vivido en el pasado tiene sin duda importancia de cara al presente y al futuro. Varios elementos lo audan a intentar descubrir las pautas de esa vida pasada: los recuerdos, donde varios escenarios escapan al olvido; las simulaciones o fingimientos ante episodios de la vida cotidiana, sin duda con el fin de disimular lo verdaremente acaecido; la presentación de ciertos textos -escritos, como los relatos de ciencia ficción, pero también contados, como la revista donde el niño raptado, ya mayor, quien llora la muerte de su falsa madre (la raptora)- y el propio hecho de haberse convertido en escritor, donde se nos presenta una serie de relatos comparables a los vividos, etc. En la mayoría de los casos, estos relatos ponen de relieve problemas

de identidad que puede haber vivido toda una generación, representada por Juanjo. De hecho, he aquí las consecuencias de la historia en la revista sobre el narrador, como leemos en su imaginación: “Aquella revista, que tenía por cierto la forma de un libro, se convirtió en el único objeto de cuanto me rodeaba” (181). Del mismo modo, su vida familiar es muy importante en este proceso de recuperación de su memoria. Así, es revelador el episodio final relacionado con los restos de sus padres. Ya que tras haberlos arrojado al mar, Juanjo descubre otra parte de su personalidad, como él mismo nos informa a su vuelta a Madrid (133), a través del hombre a quien ayuda a arrojar las cenizas de su hija. Como ayudante, también es importante mencionar a la familia de María José. Bien sabemos que a través de la relación del protagonista con el Vitaminas, hemos llegado a descubrir un hecho importante, sintomático del período del franquismo: la actividad de espía de los comunistas, protagonizado por Mateo. Si la presencia de María José, hermana de su mejor amigo, también le ha ayudado, sobre todo si tomamos en cuenta el que al ayudar al padre en la actividad de espía pensaba acercarse a la familia y a su hija, en cambio, la presencia también puede haberse convertido en un obstáculo. Lo veremos, a través del “Tú no eres interesante para mí”, frase de la comunista, dirigida al protagonista. El impacto de esta frase es tal que obsesionó a Juanjo hasta el punto de llevarle en ocasiones al borde y al suicidio.

El modelo de *LSLH* puede presentarse de la manera siguiente:



En *Lo que sé de los hombrecillos*, podemos pensar que la jubilación del protagonista-narrador, cuya identidad se desconoce a lo largo del relato, es el elemento catalizador en torno al cual se construye el relato, ya que como veremos, de allí es de donde nace una especie de autocuestionamiento. Este intento por su parte de conocerse es sin duda para su beneficio propio que para él de su mujer, ya que ambos no parecen compartir los mismos ideales. Todo transcurre desde la conciencia de nuestro narrador, donde sus fantasmas construyen un doble de él, a partir de distintas partes de su cuerpo. Desde este punto de vista, le ayudan a descubrir otra faceta de su ser y su personalidad al mismo tiempo que las relaciones que le unen a esta parte desconocida de nosotros que nos procuran nuestros sentidos y percepciones, convirtiendonos en meros ejecutantes de acciones que en la mayoría de los casos nos son impuestas sin que lleguemos a controlarlas. De hecho, lo ilustran varios ejemplos, donde su doble, al igual que los demás congéneres, le da órdenes a las que obedece. Del mismo modo, la presencia de su mujer, universitaria también, le ayuda en la medida en que como no parecen compartir el mismo universo, como dijimos, cuando sabe que está mal, es decir, en contacto con sus fantasmas, hace todo para esconderlo a su mujer a quien pretende presentar una buena imagen, esta presencia le conduce a tener la conciencia de los dos mundos: el exterior y el interior. Del mismo modo, cuando los colegas de su mujer vienen a casa es cuando reconoce que hay que exteriorizar y fingir estar en la normalidad. Por otra parte, su doble y los demás hombrecillos también le son de una ayuda en el proceso de autocuestionamiento, en la medida en que fortalecen en cierta medida sus dudas, en los momentos en que se encuentran desconectados de él.

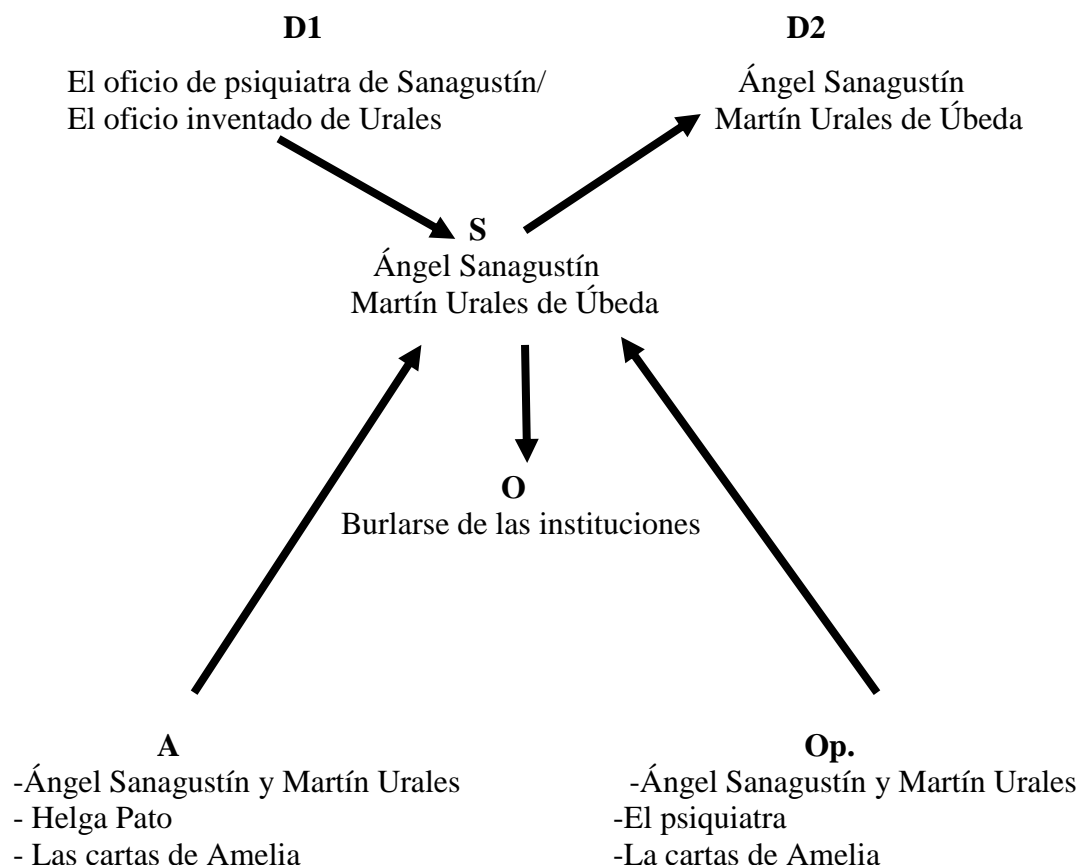
En suma, los protagonistas de Millás son personajes angustiados que viven en la inquietud permanente de saber quiénes son, tanto en su relación con el pasado como con el presente. En cierto momento de su existencia, se encuentran presos y sujetos a una crisis de identidad. Así es como emprenden un recorrido en el que se comprometen a alcanzar su identidad, a recuperar unas señas de identidad perdidas a través de los recuerdos y de la imaginación que les permite efectuar un viaje al pasado o al fondo de su conciencia; pero también a través de su propio reflejo en el espejo: en *Laura y Julio*, Julio, otra realidad de Manuel, se descubre cuando se encuentra en el piso de este. Se despoja de su identidad pasada, dejando atrás sus gustos, su manera de ser, en

detrimiento de los de quien sedujo a Laura. En *El mundo*, Juanjo cuestiona el pasado, a través de mecanismos que le permiten acercarlo al presente con el fin de mejor entender cosas que pudieran haberle escapado. Del mismo modo, en *Lo que sé de los hombrecillos*, el protagonista, en una etapa avanzada de su vida, cuando se supone que debe estar en posesión de las claves de su identidad, duda de sí mismo, mediante un constante diálogo con su conciencia. El denominador común de todos estos relatos millasianos es, diríamos, la búsqueda de la comprensión de la personalidad de nuestros protagonistas, en relación con ellos mismos y con su pasado. En otras palabras, esta especie de lucha a la que están sometidos todos les empuja intentar redescubrirse, con el fin de llevarles a tomar conciencia de lo que representan realmente. Esta constante batalla por descubrirse se averigua, de hecho, en unos personajes que preguntan casi constantemente a otros acerca de quiénes son verdaderamente. Estos vaivenes, representados respectivamente por sus diferentes actuaciones como personajes, en movimiento en el tren, y sus momentos de calma y de ruptura con fantasmas, como personajes en descanso, nos conducen a reflexionar, a continuación, sobre los esquemas actanciales en *VDVT* y *UMD* de Antonio Orejudo.

2-2-2- El esquema actancial en Antonio Orejudo

Se basará en las dos obras que analizamos en este trabajo: *Ventajas de viajar en tren* y *Un momento de descanso*.

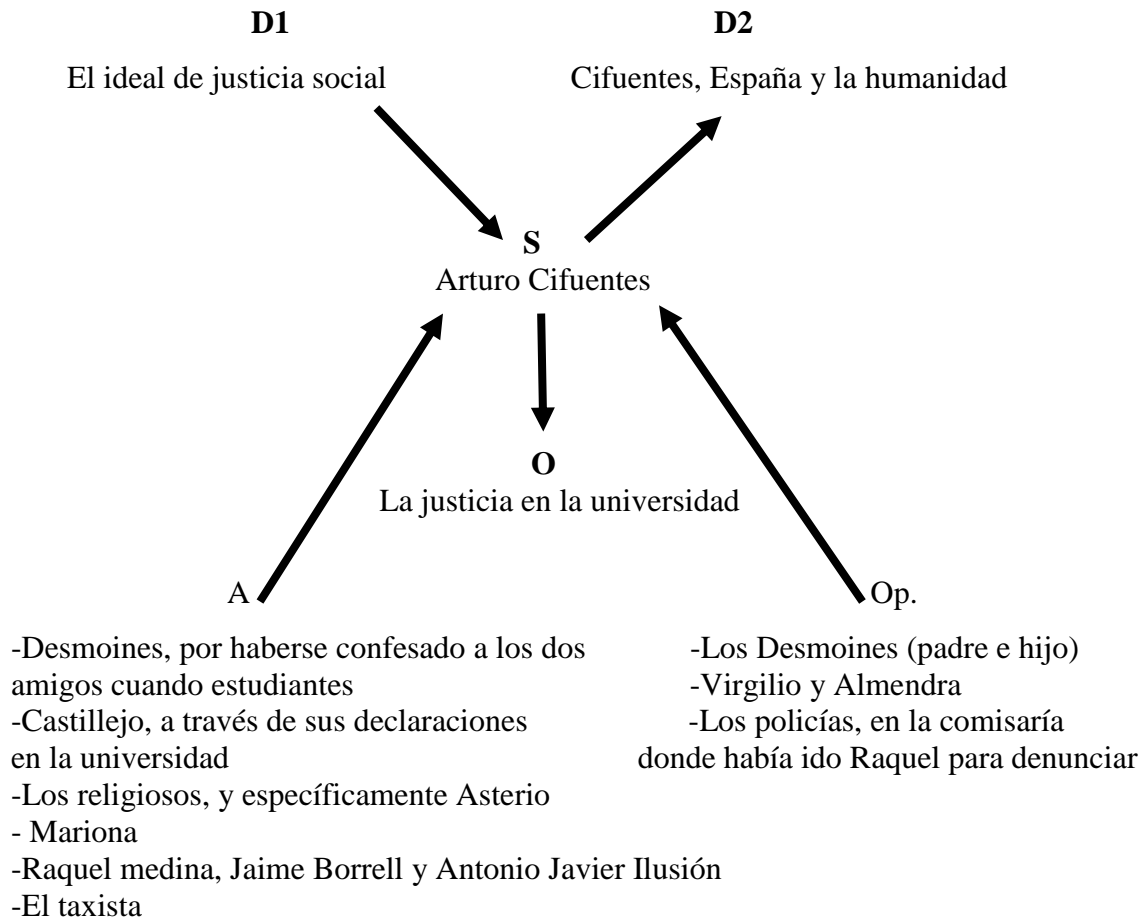
VDVT es un relato disparate, por lo que elaborar un esquema actancial único de la obra puede resultar fastidioso. Sin embargo, recurriendo a criterios que consideramos de mayor importancia, de cara a la temática recurrente en la obra, nos proponemos presentar el siguiente esquema actancial, donde se verá una mezcla de personajes procedentes de los diferentes relatos que constituyen la novela. Por otra parte, como se podrá observar en el esquema, la doble personalidad del protagonista, en busca de un objetivo, el de burlarse de las instituciones según está indicado en el eje del deseo, afecta también a la configuración habitual de la estructura propuesta por Greimas. Ello hace que tengamos dos propuestas tanto a nivel del Destinador (D1) como del Destinatario (D2).



En conclusión, dos son los grandes núcleos o centros de intereses de *Ventajas de viajar en tren*, percibibles a través de las dos grandes figuras: Ángel Sanagustín y Martín Urales de Úbeda. En efecto, sus profesiones constituyen el punto de partida. Ya desde su charla con Helga Pato en el tren, Sanagustín nos informa de que es psiquiatra y que cura a sus pacientes a partir de la escritura de estos. Del mismo modo, de Martín Urales, también se cuenta que es militar. La relación que encierran ambos relatos es que nos encontramos ante profesiones ficticias, pues no representan la realidad de dichos protagonistas. Del mismo modo, los oyentes, Helga y la supuesta familia de Urales, son pasivos. Ambos protagonistas parecen ser los primeros beneficiarios de sus actuaciones, en la medida en que lo hacen para burlarse de las instituciones médicas. Sin embargo, en su empresa para ejecutar sus planes, están ayudados y obstaculizados a la vez tanto por ellos mismos como por otras entidades externas a ellos. Por ejemplo, la falsa identidad de Ángel Sanagustín se plantea cuando Helga se compromete a acudir a la dirección mencionada en la carpeta que le dejó el supuesto psiquiatra antes de bajar del tren. Del mismo modo, la falsa identidad de Martín Urales se descubre también gracias a los esfuerzos del psiquiatra de ir indagando, a partir de las cartas que recibe de la inexistente Amelia, con el fin de acceder al protagonista. Si en ambos casos nos

situamos ante personajes que aparentan la locura, engañando así a otros personajes⁶⁰, no cabe duda de que allí mismo se encuentra el objetivo perseguido por los relatos. La aparente contradicción consistente en que los ayudantes sean oponentes a la vez traduciría las aparentes contradicciones de nuestros propios protagonistas.

En *Un momento de descanso*, tenemos la representación siguiente:



En *UMD*, podemos afirmar que la clave del relato se sitúa desde la dimisión de Cifuentes de su cargo de profesor de universidad en Columbia. De este modo, todo lo relacionado con su vida anterior es un trampolín que nos conduce a este punto. El ideal de la búsqueda de la justicia por el protagonista se nota a través del propio motivo de su dimisión: su negación a ayudar a la alumna negra, Nela Williams, regalándole puntos con el fin de facilitar su aprobado. Huelga recordar que el pretexto por el cual se

⁶⁰ Esta actitud de los protagonistas de Orejudo, consistente en contrastar realidades se refleja en estas reflexiones de Felman cuando menciona que “‘Tout roman contient à la fois la tentation de la folie et la négation de celle-ci, par un système réflexif au sein duquel, d’une façon ou d’une autre, c’est la folie elle-même qui s’accuse et se dénonce comme telle, structure schizophrénique, qui se construit pour se détruire, et dont le mode de fonctionnement est celui de sa propre négation’” (1987: 126).

expulsa a Cifuentes es el racismo, según las quejas de la alumna para quien el protagonista se rió de ella al notar que ella dormía en clase, sueño provocado por una enfermedad padecida por ella. Lo curioso es que el propio cuerpo docente de la mencionada universidad, incluida su mujer, Lib, se creyó este último motivo, aconsejando al marido de esta que aceptara ayudar a la estudiante. Cifuentes es un personaje de principios. Dimite de la universidad y viaja a España, donde le esperaba otro puesto en la universidad. Viaja con su hijo Edgar. Una vez en España, asistiremos a otra faceta de su compromiso a favor de la justicia, también en el medio universitario. En efecto, nada más llegar a su país e introducido en el medio universitario, no tarda en encontrar uno de los problemas acuciantes de la institución: los reclutamientos de docentes, fuera de normas y criterios objetivos. Por otra parte, se enfrenta con otro problema, no menos grave: el de restituir la verdadera historia de los hermanos Castillejo, relacionada con la universidad española. En las investigaciones que emprende para restablecer la verdad, le ayudan una serie de personajes, como se puede leer en el esquema.

En suma, si en Millás el esquema actancial nos ha enseñado problemas relacionados con la identidad de sus personajes, en Orejudo, en cambio, nos situamos ante una denuncia de ciertos aspectos de la sociedad. La clave de los narradores de Orejudo es que dejan aparentar hechos detrás de los cuales aparecen luego graves problemas. Se trata de denuncias indirectas. Si *Ventajas de viajar en tren* denuncia sobre todo las actuaciones de los dirigentes, *Un momento de descanso* se dedica más bien a exponer las lacras del sistema universitario, cuestionando así la credibilidad de la educación superior de todo un país.

En resumen, la elaboración de los esquemas actanciales, una de las vías para acceder a la significación profunda o para entender las motivaciones de nuestros personajes, nos ha permitido tener una visión global de los mismos. Por otra parte, a continuación, nos proponemos hacer una breve reflexión sobre el llamado cuadro semiótico, otra forma susceptible de mejor aclarar las definiciones de las entidades actanciales.

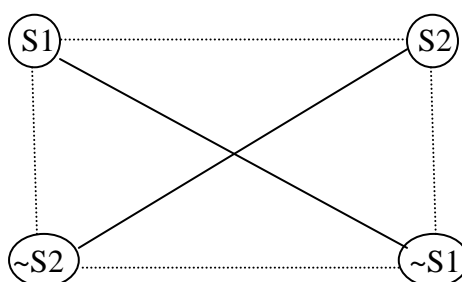
2-2-3- El cuadrado semiótico

Aquí, no pretendemos elaborar todas las teorías esbozadas en torno al concepto. Nuestro propósito es más bien mencionar los elementos sobresalientes sobre los que se

fundamenta la teoría del cuadrado semiótico, también llamado cuadrado semántico, con el fin de mejor entender las acciones de nuestros personajes así como sus diferentes estatutos en los relatos. Huelga mencionar que el cuadrado semiótico, teóricamente desarrollado por Greimas y Rastier (Contto, 2011: 27), permite un mejor análisis de los juegos binarios que descansan en polos opuestos. Son, generalmente, juegos que giran en torno a lo vivido y lo utópico, susceptibles de desembocar en la realidad y la ficción. Los binarismos, ejes semánticos que posibilitan el cuadrado y constituyen la estructuración del modo de pensamiento de cada pueblo, se materializan por (S) y las contradicciones se representan por (\sim S) (Greimas, 1973: 154). Lo define Courtés (1991:152) como la presentación visual de la articulación de la oposición. Fontanille aclara acertadamente estas diferentes relaciones, donde se ve que el cuadrado semiótico:

conjuga esos dos tipos de oposiciones en el seno de un mismo sistema de valores, gracias a otras relaciones, la implicación. Cada uno de los términos de la categoría está, entonces, en la intersección de tres tipos de relaciones: una de contrariedad, una de contradicción y una de implicación. Cada una lo ubica en la relación con otro término de la categoría. Recibe, entonces su definición de conjunto de esas relaciones. La unión así estructurada puede ser recorrida enteramente, diseñada de esta manera la armadura mínima del relato (2001).

En el ejemplo cuadro que viene a continuación, aparte de la relación de oposición que mantienen S1 y S2, los ejes S1 y \sim S1, S2 y \sim S2 marcan la contradicción; y los ejes S1 y \sim S2, S2 y \sim S1 la complementariedad:



Este modelo de cuadro semiótico muestra las complejas relaciones que pueden mantener los personajes en los diferentes textos analizados. Ya los diferentes esquemas actanciales anteriormente elaborados, al igual que muchos de los elementos que veremos en los apartados posteriores (reflejos, violencias, etc. entre los personajes), dejan claras las múltiples redes en torno a los que se construyen los personajes. Hemos podido comprobar que las relaciones de oposición, de contradicción y de

complementariedad están presentes en ellos. Interesémonos primero por las interrogaciones que se hacen constantemente nuestros personajes.

2-3- El juego de interrogaciones

En nuestro corpus y específicamente en Millás, aparecen constantes interrogaciones de los personajes acerca de su identidad. Son probablemente interrogaciones corrientes que se plantea cada uno de nosotros al querer saber lo que representa en su cotidianidad. Tales interrogaciones nacen del que no sólo nos escapan los actos que realizamos sino que también no llegamos a definir una imagen de nosotros mismos. A través de esta abundancia de interrogaciones y afirmaciones de los personajes acerca de la percepción que tienen de ellos mismos, se plantea un problema inherente a la filosofía. En esta, la consciencia interviene en el proceso que orienta al sujeto hacia una reflexión. Sin embargo, la pulsión preexiste a dicha reflexión, como nota Ricoeur, “el *yo soy* es más fundamental que el *yo hablo*” (1975: 170). La filosofía reflexiva “...se vincula a la idea de reflexión el deseo de una transparencia absoluta, de una coincidencia perfecta de uno consigo mismo, que haría de la conciencia de sí un saber indudable y, por este motivo, más fundamental que todos los saberes positivos” (Ricoeur, 2000: 200).

Ya en *El desorden de tu nombre*⁶¹, aparece este problema en la boca de varios personajes. Buen ejemplo es esta pregunta que hizo Laura a Julio un día en su casa:

- ¿Quién eres tú?
- Yo soy el que nos escribe, el que nos narra (Millás, 1988: 67).

A través de este diálogo, se destaca el interés del personaje por la cuestión de la identidad. Por una parte, aparece el deseo de Laura de conocer a su amante; se ha dado cuenta de que no lo conoce aunque pasa la mayor parte de su tiempo con él. Por otra parte, vemos en la respuesta de Julio un claro deseo de dejar translucir su afán de ser el creador. También se puede entender a través de ello que la vida es como un relato y la acción de quienes lo integran es programada por su narrador. Julio se comporta, pues,

⁶¹ En *El desorden de tu nombre* se narra la historia de Julio Orgaz, cuarentón divorciado, que trabaja en una editorial. Frecuenta al psiquiatra Carlos Rodó y algunas tardes pasea por un parque de Madrid donde conoce a una mujer casada, Laura, en quien cree reconocer una reencarnación de su amante Teresa Zagro, muerta en accidente poco tiempo atrás. Su relación se consume y la pasión les arrastra a la idea de matar al marido de Laura, su psiquiatra Carlos Rodó.

como un demiurgo. En *Volver a casa*⁶², tales preguntas no solo se las hacen recurrentemente los gemelos sino también otros personajes que pretenden desconocerse. El estado de angustia en el que se hallan explica el que no llegan a entenderse. Es por ejemplo el caso de Juan quien, tras tomar el desayuno con Beatriz una mañana, se puso a pasear por la habitación y de repente pronunció las palabras que vienen a continuación: “no sé quien soy (...), pero eso no me evita sufrir, no reduce mi angustia” (Millás, 1990: 198). Pues como se entiende, Juan está angustiado, y se diría que el estado de desasosiego en el que se encuentra provoca en él una serie de vacilaciones acerca de su vida y de su existir. Frente a esta situación Beatriz lo tranquiliza. El siguiente diálogo entre ellos deja traslucir la cuestión de identidad:

-¿Crees que saben quiénes son los que en estos momentos recorren la calle para ir a trabajar? ¿Crees, de verdad, que cada uno de ellos sabe mucho más de sí mismo que de lo que figura en su carnet de conducir? No, José, nadie sabe quién es, pero todos creen que son alguien.

- Yo creo que no soy José Estrade, pero si no soy eso, no sé quién soy (Millás, 1990: 199).

De este diálogo aparece, además de la ya mencionada dificultad de conocer verdaderamente lo que son los personajes, un juego curioso. Frente a la sarta de preguntas que plantea Juan acerca de su identidad, ya que quiere volver a conceder su filiación anterior, José, el narrador se aleja para dejar rienda suelta a las actuaciones de ambos personajes. De ello, vemos cómo todavía se le conoce Beatriz por el nombre de José. Pero también se observa que el propio protagonista no sabe si deben llamarlo Juan o José. Duda de su identidad de antaño a la vez que se niega a conocer quién es.

A través de estas preguntas, se ve el carácter intransferible de nuestras vidas. Cada persona vive en su radical soledad. No podemos entrar en otras vidas para vivir circunstancias ajenas. Del mismo modo, esta interrogación puede cuestionar el pasado y el futuro, si tomamos en cuenta el hecho de que somos un patrimonio de nuestro

⁶² En *Volver a casa*, Juan, el protagonista, se empeña en conocerse a sí mismo, es decir, en saber quién es. En principio, fue José, pero luego, tras la permuta con Juan, su hermano gemelo, cambió de nombre y de personalidad. Pasados los años, opta por recuperar su filiación anterior. Desde luego viaja de Barcelona a Madrid para ayudar a Laura en la búsqueda de su hermano desaparecido. En el medio madrileño los amigos de José comienzan a ‘joseizarlo’ y de esta manera comienza también a recuperar su primitiva identidad. Además recuperará su proyecto de ser escritor con la elaboración de una novela que llevará por título *Volver a casa*.

pasado y este condiciona nuestro futuro, un futuro al que a veces tenemos miedo. La pregunta ¿quién soy?, desde el punto de vista de Ortega y Gasset, por ejemplo, introduce dos otros interrogantes, a saber: ¿A quién amo? ¿Quién me ama? Ambos interrogantes son importantes a la hora de construir nuestros proyectos. Sin ellos, estamos limitados e incluso podemos entrar en las frustraciones y convertirnos en seres apartados en la sociedad. Juan y José, en *Volver a casa*, saben por ejemplo que comparten mucho. Tienen la impresión de que su destino - ya que tienen un destino común a lo que parece- está dirigido por una fuerza invisible. Buen ejemplo de ello es que un día al afeitarse la barba, el rostro de Juan le devolvió una mirada que, sin dejar de ser suya, parecía esconder algo. Como a Elena Rincón⁶³ (“Salgo poco por temor a que a mi regreso no me reconozcan, no haya ninguna habitación a mi nombre o hablen en una lengua desconocida para mí” (Millás, 1990: 164)), también a Juan le asalta, cada vez que sale del hotel, el horror de no encontrar a la vuelta nada suyo, nada que le identifique. Desde un principio percibe la inseguridad y llega a preguntarse lo que viene a continuación: “¿Quién se oculta detrás de nuestro rostro? ¿A quién representamos de verdad en nuestro deambular por las ciudades, por el mundo?” (Millás, 1990: 21). De esta cita, se entiende que, de modo consciente o inconsciente, el ser humano necesita a alguien en quien proyectarse. Se trata más bien de una persona que le sirva de modelo. Pero también en nuestras vidas cotidianas, luchamos por nuestra propia realización, de tal forma que cuando encontramos obstáculos no nos conformamos las más de las veces. En efecto, está claro que existe un destino al que cada uno de los seres humanos está ligado. Existe alguien que controla sin duda nuestros actos, y más aún que conoce más que nosotros nuestro devenir.

Por otra parte, la dificultad por conocer su entorno pasa también en el propio acto de hablar. En ocasiones, nuestros personajes dudan si lo que realmente sale de su

⁶³ Elena Rincón es la protagonista de *La soledad era esto*. En esta obra, Elena está informada de la muerte de su madre en las primeras páginas de la novela. Encuentra el diario de esta en el que aprende que cada persona tiene un antípoda en cualquier parte del mundo, es decir, alguien con quien los gestos y acciones son parecidos. Pues, llega a percatarse de que es su difunta madre su antípoda. Desde luego, empieza a cuestionarse acerca de su identidad. En el mismo tiempo comienza a sospechar la infidelidad de su marido, hecho que la lleva a contratar a un investigador privado. Muy pronto, sin embargo, Elena se aburre con los informes del detective sobre su marido, Enrique Acosta, por lo que, sin revelarle nada sobre su identidad, le ordena seguirla a ella misma. El detective, acatando las demandas de su empleadora, empieza a escribir unos informes que cada vez se van haciendo más subjetivos. Va desapareciendo la figura del narrador a medida que la protagonista toma conciencia de su propia existencia.

boca es un acto suyo. La pregunta que suelen hacerse es, por ejemplo, ¿Quién habla?: Cabe mencionar que esta pregunta puede considerarse uno de los elementos clave del pensamiento contemporáneo, en el que la figura del propio autor está puesta en cuestión. Si Foucault es uno de los autores en cuya filosofía se percibe esta interrogación, no puede considerarse menos importante el estructuralismo genético, por lo tanto, el concepto de sujeto colectivo o transindividual de Goldman que viene desde luego a sustituir al sujeto individual. En la medida en que en definitiva, a través de una realidad característica de un autor, se pueden hallar toda una serie de autores.

En total, hemos notado que los personajes millasianos se preocupan constantemente por saber quiénes son. Tras el juego que se hacen mediante las preguntas por conocerse, llegamos a preguntarnos por nuestras propias existencias y sobre todo por el significado de las mismas. La posibilidad que tienen de proyectarse en otras personas y su constante presencia ante el espejo para saber si realmente la imagen que les devuelve éste es su propia imagen, son hechos que nos llevan a abordar el siguiente apartado relacionado con los diferentes reflejos entre los personajes. Se tratará de interesarnos por las relaciones complementarias o conflictivas que existen entre ellos en su recorrido en la trama novelesca.

2-4- El reflejo entre los personajes de Juan José Millás

Por el reflejo entre los personajes, entendemos el que ciertos personajes se proyecten en otros para construirse. O lo que es igual, unos personajes pierden, por algunas circunstancias, sus identidades en detrimento de otros para iniciar luego un proceso con vista a recuperarlas. Este constante reflejo puede considerarse una realidad antigua en la literatura. Está presente en el mito de don Juan, sobre todo en *Don Juan Tenorio* donde existe un juego de dobles de reflejos no solo entre el protagonista y su amigo Don Luis Mejías sino también entre sus padres respectivos (Zorilla, 2011)⁶⁴.

⁶⁴ Todo parte de la apuesta entre Don Juan Tenorio y Don Luis Mejía. Se habían citado en un lugar de Sevilla un año antes. Cada uno de ellos debería salir para burlar a mujeres y cometer actos malos y el ganador debería ser quien más se afirmara. La noche en que iban a desvelar los resultados de la apuesta, a las ocho, en un hostel de la ciudad, todo el mundo estaba al tanto del evento. Acudieron sus padres también, sentados el uno frente al otro, sin que el uno conociera la identidad del otro. Del mismo modo, cuando entraron sus dos hijos, también estaban disfrazados, sentados en una mesa que les fue reservada para la circunstancia. Los jóvenes se quitaron el disfraz después de cambiarse algunas palabras para cerciorarse de que ambos habían acudido a la misma cita, y es cuando los propios padres se desenmascararon también y se descubrieron mutuamente. En esta apuesta, ganó Don Juan a Don Luis con

Cabe recordar que también se ha visto esta posibilidad de que los criados del protagonista puedan llegar a ser su alter ego, en la medida en que acompañan a su amo en todas sus aventuras y a veces se convierten en una especie de espejo en el que se mira el amo para certificar sus actuaciones. Este ejemplo es patente en *Don Juan de Montherlant* donde el criado y cómplice del protagonista, Alcacer, es uno de sus treinta hijos bastardos con quien va durante once años. De hecho, el hijo conoce mucho de su padre hasta tal punto que este pide a aquél que no se separe nunca de él, porque para entender lo que él mismo representa, necesita la presencia de su hijo:

Tienes una guerra que es la mía. Has permanecido junto a tu viejo padre para contribuir a su felicidad, llevando hacia él una multitud de mujeres que se unen a las que él mismo levanta, y poniéndoselas en suerte como el torero pone en suerte al toro para su matador (...). Además, mi querido cómplice (¿hay algún nombre más hermoso que él de cómplice?), desde que me sirves así-hace once años-siento por ti el amor paterno que, lo confieso, me cosquilleaba bastante poco antes (...). ¡Oh, hijo mío! ¡Oh mi pensamiento profundo! Tú que sabes todo de mí, y al que no temo...No me dejes nunca. Acompáñame hasta el final (1989: 205-206).

Para una mejor explicación de las relaciones cordiales o conflictivas entre sujetos y anti-sujetos, nos proponemos recurrir al programa narrativo de Courtés quien distingue dos tipos de enunciados: los sujetos de estado, relacionados por naturaleza por los objetos de valor de la conquista y los sujetos de hacer, también llamados actuantes, que transforman a los primeros mediante conjunciones y disyunciones representadas en el enunciado de estado siguiente: $S \cap O$ o $S \cup O$, donde S =Sujeto, O =Objeto, \cap =Relación de conjunción y \cup = Relación de disyunción.

En los enunciados de hacer, existen dos o más estados sucesivos donde un sujeto, tras estar separado del objeto de valor, vuelve a unirse con él mediante una intervención que le conduce a ese cambio. Courtés lo formula así: $SOS \cap O$. Aquí se nota la presencia del conflicto entre un sujeto de hacer que intenta transformar, mediante el enunciado de hacer, un enunciado de estado. De acuerdo con Courtés (1980: 11), es posible destacar, en nuestros esquemas narrativos, dos relatos distintos constituidos por dos itinerarios narrativos: el del sujeto y el del anti-sujeto. Pero por lo que a nuestro corpus se refiere, es importante emitir algunas observaciones. Por lo que a

treinta y dos muertos provocados y setenta y dos conquistas, contra veintitrés muertos y cincuenta y seis conquistas (1989: 98-99).

la primera se refiere, en *Lo que sé de los hombrecillos*, el sujeto se apodera del relato, o de los dos itinerarios, en la medida en que en su saber-hacer, todo lo relacionado con los conflictos con su alter ego está presentado desde su perspectiva. Sin embargo, en la segunda observación, hay como un equilibrio de fuerzas entre los dos ejes, en *Laura y Julio*, donde el anti-sujeto, por su presencia en el relato, sigue teniendo gran influencia en el protagonista. Estos diferentes conflictos se relacionan también en cierta medida con el concepto de dialogismo de Bajtín, como nos señala Zavala. En efecto, según él, no hay que confundir dialéctica, diálogo y dialogía. Los dos primeros conceptos hacen desaparecer las voces y emociones, eliminan las entonaciones mientras que la dialogía supone “la explosión del sujeto, la pluralidad del sujeto múltiple, y la necesidad del otro: lucha entre el ‘yo’ y el ‘otro’ en cada manifestación interna y externa⁶⁵” (1991: 55).

Fromm concibe el término ‘normal’ (o sano) desde dos acepciones. Por una parte, desde el punto de vista social, considera a una persona normal a aquella que es capaz de cumplir con el papel que le asigna la sociedad. Por ejemplo, su facultad para trabajar o fundar una familia de acuerdo con las reglas que le son exigidas. Por otra parte, desde la perspectiva del propio individuo, se considera normal a una persona capaz de alcanzar el máximo grado de felicidad individual. Desde luego, los llamados individuos normales son generalmente aquellos que han sabido adaptarse a las normas de la sociedad, lo cual supone que para llegar a eso, han tenido que superarse. Los que no hayan podido acertarlo son conocidos como anormales, neuróticos. Del sujeto neurótico, apunta Fromm que “puede caracterizarse como alguien que no estuvo dispuesto a someter completamente su yo en esta lucha [consistente en despojarse de su yo para transformarse]. Por supuesto su intento de salvar el yo individual no tuvo éxito y, en lugar de expresar su personalidad de una manera creadora, debió buscar la salvación en los síntomas neuróticos, retrayéndose en una vida de fantasía” (1987: 144). Los protagonistas de Millás se sitúan en este permanente conflicto de construcción de sus identidades como veremos. Las más de las veces, ante la imposibilidad de considerarse seres únicos, ellos se ven obligados a intentar definirse con respecto a

⁶⁵ Varios de los problemas planteados en nuestro corpus estaban presentes ya desde la primera novela de Millás como vemos en la larga cita que viene a continuación: “La novela de los jóvenes escritores plantea agudos problemas de identidad, ajustes y desajustes de cuentas con la memoria, crisis de relaciones sociales (y fundamentalmente de parejas) e indagaciones que a menudo elige como vía de resolución la forma policíaca. *Visión del ahogado* (1977), de Millás, la primera novela importante de la llamada ‘transición’, tiene algo de todo eso: destinos equivocados, personalidades no resueltas, un pasado adolescente que vuelve como un vómito, el ejercicio del sexo como ocultación de otros problemas de relación (...) (Carlos Alvar, 1997: 666)”.

otros. Se reflejan en otros en quienes y por quienes creen definirse. Vamos a interesarnos ahora por las relaciones complementarias o conflictivas que existen entre ellos en los diferentes objetivos a alcanzar por los protagonistas. Hablaremos de Julio y Manuel en *Laura y Julio*, de Juanjo, dividido entre María José y Luz Acaso en *El mundo* y del narrador y su doble en *Lo que sé de los hombrecillos*, personajes ‘anormales’, en cierta medida, como veremos.

2-4-1- Julio y Manuel en *Laura y Julio*

En *LJ*, Julio es un personaje de carácter complejo, aunque aparentemente es sociable tanto con su mujer Laura como con los demás familiares, a ejemplo de su padre, su madrastra, su hermanastra, el embajador Manuel o sus colegas de trabajo. Su ‘anormalidad’ empieza desde el día en que descubre que el vecino de al lado le engaña con su propia mujer, de modo que desde luego toda su lucha se orienta hacia el intento de meterse en la piel del vecino en cuestión, el escritor Manuel. Pero ya antes, huelga mencionar que había una forma de discordancia entre ambos, por el hecho de que al arquitecto le cuesta entender que un llamado escritor famoso como Manuel no tenga obras. Del mismo modo, se instala el odio y luego la envidia, provocados por la buena situación material de Manuel, por ser el hijo de un embajador.

Julio es arquitecto como ya hemos dicho. Se puede decir que a partir de sus actuaciones y su compromiso con su trabajo, es un personaje normal. Pero al mismo tiempo, la confortable situación de su vecino le lleva en muchas ocasiones a sustituirse a él, con el fin de poder ganarse la vida sin hacer ningún esfuerzo. Pero solo que como él mismo lo reconoce, su trabajo no se lo permite. Sin embargo, la relación se instala entre ambos cuando Manuel sufre un accidente y está en el coma en la cama de un hospital. Por coincidencia, Manuel llega a tener acceso al piso de su vecino, por lo que desde luego, se imagina ser Manuel, se viste con las prendas de este, se conforma con sus gustos y llega incluso a adoptar ciertos rasgos físicos de él y a adoptar su manera de caminar. Este empeño de Julio por afirmarse como Manuel podría entenderse como una reacción propia a cada individuo. De hecho, para sentir que realmente vive, el ser humano necesita saber que tiene un nombre por el que se le reconozcan en su comunidad. Es tan importante en cuanto orienta dicho nombre sus acciones, esto es, influye su comportamiento. De este modo, aprendemos con Philippe Hamon, al hablar

del personaje literario, que éste se distingue y se construye una “*étiquette sémantique*” (1977: 126) a lo largo de la trama y esto, de modo progresivo. Pero al construirse se define y se identifica de los demás personajes por sus gustos, sus objetivos y sobre todo por su visión del mundo. En este orden de idea, convenimos con Iouri Lotman para quien el personaje es un “*assemblage de traits différentiels (...) de traits distinctifs*” (1973: 346).

En cierto momento, incluso, se tiene la sensación que ambos personajes se fusionan o que eran dos partes de un mismo cuerpo. Esta realidad estaba ya ampliamente desarrollada en Millás, en *Volver a casa*, donde Juan y José son gemelos. Desde niños, sus propios padres no llegaban a reconocerlos. Para identificarlos, su madre tuvo que ponerle a Juan una cadena de oro como signo por el cual distinguirlo de su hermano. Lo explica Juan en estos términos:

...somos gemelos y eso crea un vínculo especial que se pone de manifiesto cuando uno de los dos siente que el otro está en apuros.

De pequeños actuábamos como si fuéramos uno, aunque en dos representaciones. Mis padres tuvieron la ocurrencia de ponerle a uno Juan y al otro José, que unidos forman un solo sujeto. (...) Éramos tan iguales que mi madre hubo de ponerme a mí una cadena de oro para distinguirnos (1990: 74).

La igualdad de que habla Juan no se limita, en efecto, a nivel físico sino que también se extiende a nivel de las preferencias y gustos. Buena muestra de ello es que les gustaba escuchar programas similares por la radio; habían preferido a mujeres maduras en su juventud... Todo empezó cuando en su juventud tuvieron la gana de cambiarse de identidad, es decir, las circunstancias que distinguían al uno del otro. Así era como Juan se volvió José y José, Juan. Además, Juan perdió su cadena de oro en beneficio de su hermano. Es más, ya que también se cambiaron todo: las mujeres, las profesiones... José era escritor y tenía por esposa a Laura. Juan estaba casado con Julia y trabajaba en una imprenta. Tras cambiarse de identidad, José se trasladó a Barcelona con Julia y Juan se quedó en Madrid con Laura. Vivieron durante casi veinte años sin que ninguna de sus mujeres tuviese la menor sospecha de lo acaecido, hasta que un día José (Juan) desapareció de su casa por una semana sin dejar ninguna huella de existencia. Avisado de ello por Laura, Juan (José) efectuó un viaje a Madrid con miras

a buscar a su hermano por cuya desaparición había estado al tanto ya la policía. He aquí lo que surge del pensamiento de Juan una vez en Madrid:

Pensó [Juan] en Laura y comenzó a detestarla, como si hubiera incorporado la opinión que su hermano tenía de ella. Comprendió de súbito que había perdido su identidad anterior, pero que ya no se encontraba a gusto con la actual. Había dado un salto para llegar a la otra orilla de la vida y había caído en una tierra de nadie, quizá había muerto ya y no se había dado cuenta (Millás, 1990: 194).

De la cita que precede, aparece que Juan se siente disminuido y casi inexistente por la mera razón de lo que le distinguía anteriormente de su hermano. En otras palabras, le preocupa su situación presente. Está aturdido, pues ya no se reconoce y se niega su existencia. Rechaza su pasado. Ello se nota cuando ya en Madrid intenta por casualidad dirigirse al teléfono para componer el número de su habitación que acaba de dejar en Barcelona. En algún momento ya no se acuerda siquiera de este número. Pero al azar, recordando el de Laura que acaba de encontrar en Madrid, logra marcar el de Barcelona. Descuelga el teléfono Julia y mecánicamente se observa la voluntad de Juan de recuperarse su pasado cuando dice a su mujer: “Hola, ¿eres Julia? Soy José, el hermano de Juan. Encantado de conocerte, aunque sea por teléfono. Juan no te puede telefonar porque le tiene miedo a estos aparatos de llamarse de un lugar a otro de la tierra” (Millás, 1990: 89). Se advierte que le invade el miedo. Se puede pensar que este miedo no solo es originado por el teléfono como afirmó sino que es debido a la falta de puntos de referencias que siente. De lo que sí es verdad es que quiere ser sí mismo, porque piensa haber perdido algo que nunca se volverá a adquirir sin su identidad de antaño. Esta situación lleva al propio narrador a plantearse ciertas preguntas, respecto de Juan, como observamos a continuación:

¿Había entre los gemelos alguna jerarquía? ¿Podría considerarse que uno de ellos fuera el producto original y el otro una simple copia, una reproducción mecánica del prototipo? Y, si era así, ¿cuál de los dos, entre su hermano y él, era la copia? Él había nacido después, tan sólo unos minutos después, pero eso le había reducido a la condición de un calco (Millás, 1990: 149).

Este escenario nos recuerda la escena en *Visión del ahogado*, donde se nos habla de un niño “que calca hábilmente el mapa político de Europa, y va luego hasta el cristal

de la ventana donde la luz descubre las escasas diferencias entre el original y la copia” (1987: 50). El tema de la originalidad o las obsesiones de los personajes en torno a la misma es una realidad tan antigua como la propia creación. Como apunta Said, “la originalidad es la diferencia entre la vacuidad primordial y la repetición temporal y sostenida” (2004: 185). En efecto, visto en el campo de la literatura, se relaciona con “todo el pensamiento sobre los orígenes, la novedad, el radicalismo, la innovación, la influencia, la tradición, las convenciones y los períodos literarios” (Wadie Said, 2004: 175). /Introducirlo en la conclusión de este apartado: El simulacro, según Platón, es la copia idéntica del original que nunca jamás ha existido (Jameson, 1991: 18).

A pesar de que Juan (José) es el menor de ellos, nunca se deja aplastar por su hermano. Sabe que tiene que emprender una lucha atroz contra su hermano, lucha de la cual sería vencedor el original, como leemos en las siguientes líneas, tras haber recordado que, según dice una de las cartas que le había mandado su hermano, se le había considerado como la parte más desastrosa de ellos: “...comprendió (Juan) que efectivamente entre los dos componían un territorio único que no se podía dividir sin que el resultado fuera el de una mutilación atroz. No obstante, pensó, era preferible vivir mutilado que recorrer la existencia sin saber su nombre” (Millás, 1990: 148). De hecho, esta lucha se ve, ya que a medida que nos adentramos en la obra hay como una pérdida de los rasgos definitorios de José, una desintegración suya a favor de Juan que va recuperando su identidad de antaño.

En realidad, para entender los esfuerzos que realiza Juan para distinguirse de su hermano, es importante dar una vuelta atrás en su pasado cuando un día, “de pequeño, había visto su propio territorio corporal fuera de sí, encarnado en otro que habría de ser su víctima o su asesino⁶⁶” (Millás, 1990: 165). Desde entonces, el protagonista lucha sin descanso para volverse único, singular e independiente de cualquier influencia que pueda proceder de su hermano. Desde el momento en que se dieron cuenta de la necesidad de transformarse, emprenden un proceso que llegará hasta el final de la obra. Para aludir a las transformaciones de los personajes en la novela nos informa Reuter:

⁶⁶ El doble, sobre todo por lo que a los gemelos se refiere en *Volver a casa* tiene todo de algo genético como se nota hoy en la ciencia donde la copia genética resulta del original. Ambos se parecen perfectamente como dos gotas de agua. Son como miembros originados de un mismo cuerpo. Son capaces de leer recíprocamente en sus pensamientos. El uno es capaz de adivinar o de controlar la posición geográfica del otro. La copia genética, como el ser real del que está hecho, también es capaz de sentir emociones en un alto grado. El que manda es el original. Se puede relacionar este caso con Dios y Lucifer, el segundo siendo la creación del primero, pero con la diferencia de que ambos no tienen las mismas características y el que manda es el primero.

“Les personnages se diversifient socialement et se développent par la mise en texte de traits physiques variés et d’une épaisseur psychologique à laquelle vient s’adjoindre la possibilité de se transformer entre le début et la fin du roman” (1996: 24). Como se ha podido observar en *Laura y Julio*, Julio ha sufrido una metamorfosis completa del principio al final de la obra. Han cambiado sus rasgos distintivos y su propio entorno no ha tardado en notarlo. Ha terminado por meterse en la piel de Manuel, despojándose de todo cuanto le definía. A continuación, vamos a ver cómo se manifiestan los reflejos en *EM*.

2-4-2- Juanjo, entre María José y Luz Acaso

En *El mundo*, se trata de un reflejo no basado en los personajes en cuanto tal, sino en una manifestación interior, el amor. En efecto, el amor está basado y justificado, en ocasiones y desde la perspectiva de los narradores, en presencias fantasmales que habitan cuerpos y parecen producirles atracciones de las que dependen. Aquí, se trata de una atracción hacia una dirección, según parece. La debilidad que siente el narrador por María José se hace posible gracias a la presencia, pero ausente de una tercera persona, de lo que llama el narrador el “habitante secreto de la persona amada” (157), pues se justifica por el que ella está habitada por otro cuerpo indescriptible (donde los gemelos se preguntan por quién se oculta detrás de sus rostros). Sin embargo, parece ser una relación unívoca, como señalado, hasta la fecha en que Juanjo dio una conferencia en la universidad de Columbia. Después de la cena organizada en su honor, ambos se encuentran en el dormitorio del escritor en un hotel de Manhattan. Este tiene a su alcance a la hija de Mateo cuya frase (“Tú no eres interesante para mí”) le había desorientado en la adolescencia, aunque cree que en parte le había ayudado a convertirse en escritor. Por la falta de correspondencia descrita, él cree encontrar un sentido al interés tardío de María José por la presencia de algún rostro por el que estaría habitado, lo cual suscita su interrogación: “¿Por quién tendría que haber estado habitado yo para despertar el deseo de María José?” (157). Por otra parte, los objetos inanimados también tienen cierta vida y atraen a los personajes de Millás. Ejemplo de ellos son los abrigos que solían guardar el narrador de *EM* y sus compañeros, durante las clases, en los armarios del colegio de monjas en Valencia: “Durante la jornada, pensaba a veces en él, en el abrigo dentro del armario. Me parecía que las prendas de

vestir tenían un poco de vida y que estaban deseando que volviéramos a rescatarlas de la oscuridad’’ (20). De lo precedente, el hecho de presentar primero el artículo ‘él’, antes de especificar el objeto que representa, contribuye en cierta medida a atribuirle al abrigo cierto carácter de personificación, por el efecto de produce a primera vista en el lector.

Este tipo de relación un tanto fantasmal estaba presente en *El desorden de tu nombre* donde Julio Orgaz, para construirse, necesita la presencia de algunos personajes entre los cuales Teresa Zagro, mujer con quien vivió antes de que desapareciera repentinamente. En efecto, esta murió en un accidente de circulación dejando así un vacío en el espíritu de su amante, el protagonista Julio. Para olvidarse de la pesadilla que le empuña, sale y pasea por el jardín todas las tardes. Allí conocerá a una mujer, Laura, y descubrirá más tarde que es la mujer de su psicoanalista. Con ella mantiene una relación amorosa. Ambas mujeres juegan un papel no sin importancia en Julio. La primera, Teresa, con quien vivió un idilio, sigue obsesionándolo incluso a pesar de haber muerto. No llega a alejarse por completo de su imagen. Además, era su fuente de inspiración como aprendemos en las siguientes líneas: “Si Teresa y yo hubiéramos seguido juntos, si no hubiera muerto, tal vez yo habría llegado a escribir algo, ella me provoca intelectualmente...No sé... El caso es que conozco a otra mujer- de la que no he hablado todavía- que, sin parecerse a Teresa, da a veces la impresión de ser su reencarnación’’ (Millás, 1988: 55).

Pues, se nota que Teresa y Laura se confunden en el recuerdo de Julio quien depende desde luego de ellas, imaginaria y físicamente. Ambas ocupan un sitio de interés en el personaje de modo que a veces no llega a pensar en una sin que le invada la imagen de otra. De hecho, entrevé una posible fusión de ambas como leemos a continuación: “Las imágenes de ambas se superponían, como dos transparencias fatales, haciéndome saber que Teresa se manifiesta en Laura, que Teresa ha ocupado los ojos y los gestos y la risa de Laura para mostrar que aún está aquí y que es posible retomar nuestra historia en otro cuerpo’’ (Millás, 1988: 56). De esta cita, no cabe duda que para alcanzar su equilibrio Julio, a través de Laura, sigue manteniendo una relación con Teresa ya muerta. Cree seguir estando con ella pese a la presencia de Laura. Este vínculo entre los vivos y los muertos constituye un quehacer literario presente en los relatos del escritor valenciano. Es más patente entre Elena y su madre.

Por otra parte, también encontramos esta situación de simetría en *La soledad era esto*, donde como en el caso anterior la muerte juega un rol preponderante en la búsqueda del equilibrio de los personajes. La desaparición de la madre de Elena tras una larga enfermedad es sintomática de ello. En realidad, cuando muere su madre, Elena encuentra algunos cuadernos que no son nada más que los diarios de la difunta. Instantáneamente estos diarios la colocarán en un nuevo lugar desde el que mirar a la realidad. También, le darán una nueva idea de ella misma y de su vida que choca con sus propias percepciones. Lo aprendemos a continuación: “Elena cerró el cuaderno...Se trataba de algo profundamente ligado a su existencia, como si por debajo de la caligrafía de su madre...se ocultara una advertencia que sólo ella pudiera comprender y que parecía referirse a su futuro” (Millás, 1990: 51).

Según vemos, el descubrimiento del diario de su madre significa tanto para Elena quien, desde luego, se ve ligada a la existencia de su difunta madre. Ya no depende solo de su madre quien se hace más presente en su espíritu sino también está obsesionada por el diario de la difunta. Descubre en él una faceta de ella misma que no conocía. Además se siente identificada, no sólo porque esta empieza a escribir su diario cuando tiene los mismos años que ella (cuarenta y tres) sino porque sus estados de salud son similares. Elena se identifica apenas comienza a leer el diario de su madre ya que lo que encuentra primero dice: “(...) percibo la enfermedad como un fantasma que recorriera mi cuerpo y que apareciera caprichosamente en uno u otro sitio, según la hora en que me despierte” (Millás, 1990: 44-45). De inmediato se da cuenta de que ha “presenciado algo terrible o fabuloso, pero esencial para el trazado de su propio destino” (Millás, 1990: 45). En este diario la protagonista realiza que su nombre era el mismo que el que su madre le había puesto a lo que ella llamaba su antípoda, un ser salido de una historia de infancia. Se trata de una relación, diríamos, simétrica que existe entre ambas, relación que mantienen todos los seres humanos con sus antípodas como leemos en uno de los cuadernos: “Según mi madre, todos tenemos en nuestras antípodas a un ser que es exacto a nosotros...este ser anda, duerme y sufre al mismo tiempo que una porque es nuestro doble y piensa lo mismo que nosotros pensamos y al mismo tiempo...” (Millás, 1990: 60). De esta manera, el texto sugiere la idea de la existencia de fuerzas desconocidas e invisibles que influyen en las vidas de los personajes sin una explicación lógica. Resulta, pues, que Elena es confundida por su

madre como su antípoda. En una ocasión, aparece como desorientada, confusa; su reacción a veces no corresponde a su propia intención. Lo aprendemos cuando dice que “en realidad, no se trataba de una reacción propia, pues parecía provenir de una voluntad ajena, aunque ligada a la suya por unos lazos invisibles” (Millás, 1990: 98). Recordemos que esta simetría entre Elena y su madre la encontramos ya cuando su madre, a punto de ir al hospital, donde posteriormente moriría, confunde a Elena con su antípoda. Lo dice la propia protagonista: “Cuando [mi madre] dice que su antípoda la fue a visitar el día anterior a salir de casa, en dirección al hospital, se refiere a mí... En realidad, me estaba confundiendo con su antípoda, lo que por un lado resulta halagador y, por otro, terrible” (Millás, 1990: 157). Como señalamos ya, las diferentes informaciones producidas por la protagonista provienen del diario de su madre. Recordemos que el diario es un documento personal destinado a quien lo reproduce. El objetivo de un diario no es aquel de comunicar con una persona ajena, sino que sirve para una comunicación reflexiva. Lo explica Milagros Ezquerro detalladamente en las líneas siguientes:

Il est évident que ce qui motive généralement une personne à tenir un journal intime est une nécessité de clarification et d'expression : (...) besoin d'apaiser une pression intérieure en l'exprimant en urgence. Faute de trouver un confident adéquat (...), on se contente du seul destinataire qui ne saurait se dérober aux confidences les plus inoubliables, c'est-à-dire soi-même (1983: 96).

Si el diario conlleva elementos de nuestras propias vidas, esto es, hechos vividos de los que tenemos un conocimiento claro y exacto, como puede ser el caso con ideas o sentimientos personales, ¿para qué sirve comunicárselos? Pero de toda forma, huelga puntualizar como la propia Elena que los hechos contenidos en este documento personal son terribles en la medida en que la conciernen de modo directo como se puede observar. Más aún, la extraña relación que iba a mantener Elena con su madre ya se comprueba con el cadáver de ésta donde al preguntarse por la mitad de su vida, sabe que es su propia madre: “[Mirando al cadáver de su madre] Uno de los ojos permanecía ligeramente abierto produciendo en el rostro un efecto asimétrico que a Elena le recordó que no había depilado la pierna izquierda. ¿Era simétrica la realidad o la simetría era un ideal provocado por la inteligencia del hombre?... ¿Dónde está la mitad de mi vida?” (Millás, 1990: 17). Con todo, la relación simétrica entre Elena y su madre juega un papel

importante en la construcción de la identidad de la protagonista. Cuando descubre en los diarios de su madre que esta la confunde con su antípoda, Elena se pone a indagar en su vida.

En suma, los protagonistas millasianos afrontan una crisis de identidad cuyo origen y cuyas manifestaciones se sitúan en la relación con el otro. Para alcanzar su personalidad algunos personajes, como el protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos* o Juanjo, se proyectan en figuras fantasmales. El uno se sirve de un fantasma fabricado a su imagen, quizá con el fin de mejor apreciarlo y entender el funcionamiento de su propio cuerpo; mientras que el otro ve imágenes a través de cuerpos presentes. Por otra parte, esta dependencia pasa también por personajes que necesitan proyectarse en otros con el fin de colmar un hueco. El protagonista de *El mundo* se confronta con sujetos que pasan de una actitud conclusa a inconclusa, y vive-versa, como es el caso sobre todo con los sujetos femeninos, María José y Luz. Encierran misterios en sus relaciones con el héroe. En un determinado momento de su existencia, parecen mostrar aversión para con él. Pero años más tarde, hay como una reconciliación que no tarda en abrir otra ruptura. Son personajes fluctuantes, difíciles de encasillar desde el punto de vista de sus relaciones sentimentales con Juanjo. También es el caso de Julio quien ve la posibilidad de salvarse en la fusión de dos mujeres, una que amó mucho y que se murió y otra que acaba de conocer. Otro ejemplo es el de Elena que mantiene una vida tranquila hasta el momento en que muere su madre. Desde entonces, descubre que para saber quién es, debe dar un salto atrás curioseando en la vida de su difunta madre. Otro caso, pero un tanto distinto, son los hermanos gemelos. En realidad, la salvaguardia de cada uno de los dos empieza desde el momento en que, en un tiempo determinado de sus vidas, se percatan de que deben regresar, cada cual, a su primera identidad. Los tres casos arriba expuestos son puros ejemplos del postmodernismo que supone, de acuerdo con Gonzalo Navajas, “Negar la posibilidad del modo de significación de los demás y afirmar sólo la posibilidad del propio [que] es una forma de dominación sobre ellos ya que se les desposee de atributos esenciales como la voz y la presencia” (1987: 36). Es el caso de Juan como veremos mediante las cartas que manda a su hermano quien las recibe, mudo y callado, ya que no se le ocurre contestar a las mismas; o de Elena y Julio, cuyas respectivas identidades se reconstituyen desde las miradas de sus difuntas madre y esposa. Este empeño no sólo favorece las relaciones positivas entre los personajes sino también acarrea como resultado la violencia entre sí, como es el caso con los gemelos.

2-4-3- El protagonista y su doble en *Lo que sé de los hombrecillos*

LSLH está completamente construido sobre la fantasía. En efecto, los fantasmas o espectros generalmente son imágenes invisibles. Son representaciones difíciles de aprehender⁶⁷. Todo sucede desde el lado de la imaginación. La imaginación procede del que nuestros personajes están totalmente cortados del pasado. Es ausencia de huellas temporales. Ello explica muy bien *Lo que sé de los hombrecillos*, donde no se alude a ninguna referencia histórica, contrariamente a la mayoría de los textos de Millás. De entrada, se puede decir que existe cierta complicidad entre el narrador y los hombrecillos⁶⁸. Tenemos la impresión que él los maneja a su modo. Como se lee en varias ocasiones, los hombrecillos buscan los restos de migajas de pan y otros restos de comida y así es cómo se acercan para dialogar telepáticamente con el narrador. Son presentados, en un principio, como insectos, parásitos, pero ya muy adentrados en la novelas, se reduce el número de dichos dobles que se proponen ellos mismos hacerlo, fabricando un doble a imagen del hombrecillo. En una comunicación telepática entre el narrador, medio despierto, y los hombrecillos, hay como una búsqueda, por parte de estos, de la construcción aparente del doble del narrador, a su imagen propia, a partir de las partes infinitas del narrador (27). Pero por qué querer fabricar el doble del narrador, hecho al tamaño de los hombrecillos? Realmente, leemos la siguiente respuesta del hombrecillo, a la preocupación del narrador por la verdadera naturaleza de ese doble: “Será idéntico a ti, porque será una extensión de ti; aunque separados, formaréis parte de la misma entidad. Los dos seréis uno, aunque resulte difícil de entender” (28). Pero desde entonces, el doble está personificado y en ocasiones, nos cuesta identificarlo como un insecto, a la luz del papel que viene a jugar en la clave simbólica de la obra. También nos da la impresión que su supervivencia depende del narrador. Del mismo modo que este dependería de ellos, primero y de él, luego. Asimismo, al intentar alejarse el uno del otro, ambos terminan por encontrarse. Viene a propósito la parábola

⁶⁷ Derrida nos aclara el concepto en esta larga cita: “no se sabe lo que es, lo que es presentemente. Es algo que, justamente, no se sabe, y si no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre del saber. No se sabe si está vivo o muerto. He aquí- o he ahí, allí- algo innombrable o casi innombrable: algo, entre alguna cosa y alguien, quienquiera o cualquiera, alguna cosa, esta cosa, ‘*this thing*’, esta cosa sin embargo y no otra cosa...” (1995: 20).

⁶⁸ La idea del doble también es observable en *Dos mujeres en Praga*, a través del propio narrador quien, al firmar libros en un almacén, le dijo un joven lector que podría ser el gemelo de su padre. Antes de separarse, dice: “...él me apuntó en un papel una dirección y un número de teléfono, ‘por si algún día quieres conocer a tu doble’ ” (2002: 77). Esta reflexión se relaciona también con el episodio de la adopción de niños al nacer, lo cual lleva al narrador a no excluir la posibilidad de haber sido apartado de su gemelo en tales circunstancias, en realidad inhumanas y sin sentido, observadas en esa época callada.

de la muerte de Samarkanda, ejemplificada por Baudrillard. En ella, en efecto, un soldado, al ver que la muerte le hace un guiño, acude a su rey para anunciárselo. En el acto, aprovecha para informarle de sus intenciones para huir a la ciudad mencionada. Cuando el rey llama a la muerte para preguntarle por el motivo del susto que ha infundido en su capitán, le contesta que en realidad no había asustado al capitán y le recuerda al rey que con su súbdito solo tenía una cita esa noche en Samarkanda. “El destino tiene una forma en cierto modo esférica: cuanto más nos alejamos de un punto, más nos acercamos a él” (2002: 71). El grado de complementariedad entre ellos (31) es tal que el narrador presenta una multitud de interrelaciones con su idéntico con quien acaba e toparse en la mesa, al despertar. Ambos constituían uno de los ejemplos de “naciones compuestas por territorios alejados entre sí” (31). Existen otros rasgos de esta intercomunicación entre ambos (32-33). Esta interdependencia se nota incluso en el estatuto del narrador quien está en su tercer matrimonio, pero sin haber tenido hijos nunca, por lo que al hombrecillo, prolongación suya, llega a considerarle en ocasiones como su hijo propio. Ambas partes constituyen una misma realidad y lo atestigua suficientemente el ejemplo siguiente: “Sentado en el borde de la cama, mientras me calzaba las zapatillas, exploré con los ojos de mi versión diminuta el interior de la mesilla de noche, adonde había regresado tras aquella aventura extenuante, y sentí envidia de ese territorio de mí mismo” (55). De estas relaciones ambiguas entre el sujeto y sus fantasmas, en referencia a Joe David Bellamy, nos informa Gardner:

En el mundo de la superficción contemporánea, con gran frecuencia estamos dentro de un personaje, o varios, que miran a su interior, o bien a sus fantasmas interiores proyectados fuera, y en una reversión a veces aterradora, a veces cómica, la ‘realidad’ exterior comienza a tener el aspecto de un espejo que refleja su paisaje interior; apenas hay diferencias entre ambas (2001: 171).

Lo que más nos interesa aquí son las relaciones que ambos van manteniendo a lo largo de la novela, relaciones que se construyen y deshacen de modo infinito, produciendo así un constante juego entre los dobles y los desdoblamientos. El enigma radica no solo en sus fusiones y fisiones, pero también en la sensación producida por el propio narrador, al presentar un límite físico, en un solo cuerpo, entre las dos entidades. Lo dice: “Pasado un tiempo comenzó a quebrarse de manera sutil la unidad que habíamos mantenido el hombrecillo y yo. A veces parecíamos dos. Una noche, por ejemplo, me dormí en mi extensión de hombre, pero continué despierto en mi

ramificación de hombrecillo, lo que no había sucedido nunca antes” (43). Este juego también se produce en el sueño, aunque en la mayoría de los casos los contactos entre ambos parecen producirse en este mismo espacio. Nos llama la atención la primera quiebra producida entre el narrador y el hombrecillo, en el sueño. En él, se nos describe cómo el primero, todavía en estado de sueño profundo, nos conduce a un mundo poblado de hombrecillos, en el que sólo existía una mujercilla, descrita como extraordinariamente bella. Lo curioso es que por una casualidad indescriptible, ella llegó a tener sexo primero con el hombrecillo, despierto, y luego con el narrador. De hecho, el grado del amor que tienen a la mujercilla, “El hombrecillo y yo amábamos y deseábamos a la mujercilla en idénticas proporciones...” (46), refuerza el vínculo que los une (donde los gemelos amaban a las mismas mujeres). Las relaciones entre ambos van haciéndose y deshaciéndose a lo largo de la obra. La ruptura entre ambos suele presentarse como la vuelta a la normalidad (162). Y si en ocasiones, el narrador parece sentirse a gusto en este estado, no menos interesantes, para él, son los momentos de comunión con su doble. De hecho, en ocasiones, al observar que tarda la ruptura, el narrador desea insistentemente la presencia del hombrecillo quien no tarda en manifestarse. Cuando se encuentra en la dimensión de su conciencia es cuando el protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos* parece gozar de sus sentidos. También en estos momentos, tenemos la impresión que prueba su conectividad con su parecido y la conciencia se convierte desde luego en elemento de unión o en puente entre las dos entidades, produciéndoles así sensaciones de estar en la normalidad. De hecho, son fastidiosos los momentos en que el hombrecillo vive en el espacio común donde le entran nervios. “En su grado más sencillo y elemental, la conciencia permite reconocer el impulso irresistible de seguir vivos y de desarrollar una preocupación por el ser. En su grado más complejo e intrincado, la conciencia nos ayuda a desarrollar una preocupación por otros seres y a mejorar el arte de vivir” (Damasio, 2001: 17). La versión pequeña del narrador, con quien dialoga constantemente, es asimilable a su propia conciencia. La complicidad entre ambos, los diálogos telepáticos que entablan, conflictivos en la mayoría de los casos, pueden ser la prueba de eso. Lo notamos mejor cuando el propio narrador se pregunta, en una de esas situaciones, “si la solución a aquel conflicto, que apenas comenzaba a manifestarse, no pasaría por tragar [le] al hombrecillo, incorporándolo de este modo a [su] propio cuerpo, a [su] torrente sanguíneo” (59). Del mismo modo, mediante la relación entre ambos, es posible hacer una lectura de la relación colonizador/colonizado. Puede ser, ideológicamente, una

manera tácita de llamar a las autoridades a revisar las relaciones que mantienen con las colonias. Esta incitación podría interpretarse por el olvido del narrador: “No recuerdo qué le respondí [al hombrecillo], pero sí que había en mi modo de dirigirme a él un tono de superioridad, como cuando se habla desde la metrópoli a quienes viven en la colonia” (58).

Tras haber recibido la información de que no se trataba de un sueño, y tras comprobar que su sueño, en donde copulaba el hombrecillo (él mismo) con la mujercilla (la reina), el narrador pretende ser distinto del hombrecillo; en este sentido, podría interpretarse como quien se siente engañado por su conciencia: “En ese instante sentí que éramos dos seres, extrañamente comunicados, sí, pero dos, no uno, al contrario que en los primeros días de su aparición” (62). Si realmente lo soñado era realidad, esta actitud lleva al narrador a repetir esa experiencia, desde su parte diminuta, con la reina, en un hotel desde donde pidió que le mandaran a una chica, de cuyas características le sugirió su ego: “Pero, el hombrecillo, que se encontraba junto a mí, me empujó, muy excitado, a pedir una chica muy joven y rubia, con el pelo corto, no sé por qué” (62-63). En efecto, esta duda, manifestada por el “no sé por qué” traduciría nuestra fragilidad ante los dictámenes de nuestra conciencia, capaz de gozar una experiencia rechazada al mismo tiempo por el cuerpo, como leemos antes de la llegada de la prostituta al hotel: “El contraste entre mi agobio y el placer del hombrecillo era otro indicador, uno más, de la herida sin sutura abierta entre nosotros” (63). Huelga mencionar que lo curioso, como se puede apreciar, es que la conciencia, aparte de dictar, resulta ser la parte que disfruta el placer. Se comprueba, en cierta medida, cuando comunicaba al narrador que necesitaba alguna experiencia, tener sexo, lo cual lleva a este a dirigirse a un hotel, cuya dirección había encontrado al hojear un periódico. Más aún, son significativas las indisposiciones del narrador, a la espera de la llegada de la chica, culminadas por el miedo que le secó la garganta y al no encontrar agua para mojársela. A este respecto, es significativo el siguiente diálogo, precedido por la persuasión del hombrecillo a que el narrador abra una botella de champán:

-Nunca bebo- le dije telepáticamente.

- No es para ti, es para mí-respondió él (63).

Del diálogo, terminó el hombrecillo, una vez más, por tener razón sobre el protagonista quien finalmente bebió sorprendentemente a pesar suyo. También se nota

la clara voluntad del protagonista de ser distinto de su 'otro', sobre todo cuando no llegan a tener un punto de vista común sobre algún tema. Como ejemplo, tras masturbarse y eyacular, ambos, el narrador se fue al baño y pidió al hombrecillo que dijera a la chica, en cuanto llegara, que estaban satisfechos ya del placer de la masturbación. Pero al oponerse el hombrecillo, piensa el narrador: "Enano de mierda, volví a pensar para mis adentros, sin saber si me escuchaba o no, pues a veces desconectábamos, acentuándose la impresión de que éramos dos" (65). De manera general, a lo largo del recorrido mental y de las experiencias de los dos componentes, el narrador sale casi siempre victorioso. Las órdenes que suele dictar se ejecutan, pero a la vez, ese mismo hombrecillo, después del acto, suele pedir al narrador que fume, beba o haga otra cosa para sentirse bien ("Mi siamés moral me pidió..." (111), etc.).

El narrador y el hombrecillo parecen tener un destino común como hemos advertido ya, lo cual origina probablemente la voluntad por parte de la versión grande de eliminar a su semejante, situación que habíamos visto ya anteriormente. A la hora de salir del hotel donde con Vanesa, el hombrecillo seguía dormido: "Una vez vestido y como el hombrecillo continuara desmayado o dormido detrás del televisor, lo tomé entre mis manos y pensé que en ese momento podría acabar con él. ¿Cómo? Aplastándolo, pisándolo como a una cucaracha, arrojándolo al retrete... Pero no sabía en qué medida, al morir él, moriría yo también" (75). Sin embargo, el cuerpo, en ocasiones, tiene peso sobre la conciencia como es el caso con las múltiples contradicciones, entre otras, entre los goces del hombrecillo, en su sueño con Vanesa, y las mentiras del narrador: "El hombrecillo insistió en preguntar si le había hecho esto o lo otro a la mujer, tal como había visto en sus sueños, y yo le aseguraba que sí, que habíamos llevado a cabo todas las perversiones que atravesaron su cabeza diminuta, incluida la del culo (estaba obsesionado con este orificio orgánico)" (76). Por otra parte, el hombrecillo pareció darse cuenta de que forma un territorio aparte, como se lee, tras sugerir al narrador-quien se opuso- que baje para comprarse un cigarro- al que empezaba a dedicarse de nuevo bajo la influencia de su parte miniaturizada- con el fin de estimular sus reflexiones: "Será malo para tu salud-dijo él-, porque a mí me sienta estupendamente" (79).

El tema de las personalidades dobles nos hace pensar en Ellery Queen, seudónimo de dos autores estadounidenses, Frederic Dannay y Manfred B. Lee, nacidos ambos en 1905 y muertos en 1980, con una diferencia de meses. En efecto, la obsesión por los dobles se observa en su obra *El misterio de los hermanos siameses*, donde todo

parece estar duplicado, convirtiéndose así todo en un juego enigmático en el que es difícil hallar las soluciones a las cuestiones planteadas. El episodio central de la obra donde para escaparse de las llamas de las que al final se hacen presos, se refugian Ellery y su padre, el inspector Queen en la casa del doctor Xavier situada en los montes Tipis, donde se hacen con una serie de personajes misteriosos que descubren- es sintomático del carácter confuso de la conciencia. La agobiante atmósfera ocasionada por las llamas, donde surge el temor a una muerte colectiva, se hace más tensa con el asesino, la misma noche, en la casa del anfitrión.

En principio, la relación entre el narrador y los hombrecillos está basada en un contacto normal, debido a las migajas de pan que atraen a estos. Sin embargo, esta relación se extiende a otros criterios, en la medida en que en determinados momentos los restos de comida ya no son la única razón de la presencia de los bichos, como se puede comprobar (13). Es una presencia que depende más bien del estado anímico del narrador, de ahí la complicidad aún más grande que los unen. Según nos adentramos en la novela, estas relaciones se convierten en algo corriente, en la medida en que en cualquier acción emprendida, nuestro protagonista se encuentra obsesionado por la idea de toparse con algún hombrecillo. Es el caso, por ejemplo, al llenar el depósito de la cafetera (14). Ejemplos así pueden multiplicarse. La complicidad a la que nos referimos, basada en una serie de diálogos telepáticos entre ambas especies, se materializa cuando los hombrecillos se deciden fabricar una especie de doble del narrador, su extensión:

-No me moveré- respondí también mentalmente, como si estuviera dispuesto a hacer alguna concesión-, pero dime qué hacéis.

-Estamos fabricando un doble de nuestro tamaño-añadió-. Hemos tomado una pequeña porción de cada una de tus órganos para completarlo (27).

Como resultado de la creación de ese doble, tenemos la facultad tanto del narrador como de su extensión de poder mirar y sentir, cada uno, desde ambas perspectivas. “De hecho, cada uno llevaba su vida (es un decir, vivíamos la misma vida simultáneamente aunque desde lugares distintos” (34). El grado de complicidad entre ambos es tal que la menor idea que se le pasaba en la imaginación del uno era vislumbrada por el otro y vice-versa. Como ya se sabe, todo lo descrito forma parte de una vida fantástica llevada a cabo por nuestro narrador. En momentos de sueño, experimenta estos contactos con otro mundo. Como ejemplo, tenemos el siguiente caso en que, en una relación sexual

colectiva en una plaza pública, él y sus semejantes diminutos penetraban una mujercilla: “El placer fue tan desusado, me agité de tal manera y grité tanto que desperté a mi mujer...” (47). Por otra parte, la dimensión pequeña del protagonista también ve las cosas, en ocasiones, desde la perspectiva del sueño. Distingue lo real de lo onírico. Como ejemplo, tras el placer acaecido, con la mezcla del humo, el alcohol y al eyacular antes de la llegada de la prostituta rubia con pelo corto, se desmayó y quedó dormido detrás del televisor. Cuando se terminó el encuentro de la prostituta con su dimensión normal y al notar este que seguía dormido, dejó caer unas gotas de agua sobre su rostro y nos informa el narrador del hombrecillo:

Tras observarme con desconfianza, confesó que había disfrutado mucho (...), pero que no estaba seguro de que no hubiera sido un sueño.

- De sueño nada-mentí-, yo también me he quedado para el arrastre (76).

Como puede observarse, todo es sueño, fantasía, a pesar de su voluntad de querer estar en lo real. Fingen en ocasiones vivir la dimensión de la realidad mientras se ve que sus actuaciones son un puro juego de las percepciones. De hecho, viene a propósito el deseo del protagonista de querer fusionar lo que considera real, experimenta en la habitación 607 del hotel donde había recibido a la prostituta, con el universo del sueño que tuvo, en el que no conseguía encontrar la misma habitación que se le fue asignada en la recepción. Se interroga: “¿No habría sido más reparador que el yo soñado hubiera encontrado la habitación 607 y hubiera entrado en ella para luego introducirse en mi cuerpo y así despertar juntos?” (75). A veces, la fiebre juega un papel importante en el contacto entre ambas versiones. Cuando el narrador está enfebrecido es cuando parece sentirse bien su extensión. De modo que al final se puede aducir que el estado normal está propiciado por la presencia de la fiebre. Lo atestigua la escena en que el narrador, al querer tomar una aspirina para quitarse la fiebre, fue interrumpido por su versión diminuta quien le intimó la siguiente orden: “- ¡Ni se te ocurra!-gritó fuera de sí-. Si me quitas la fiebre, matamos a otra persona ahora mismo” (122). Los momentos en que el contacto se hace con el hombrecillo producen un alejamiento intelectual por parte del narrador. Por lo que él decide apartarse de esos placeres fugaces, proporcionados por la bebida, el tabaco, la masturbación, etc. Para dedicarse de nuevo a sus artículos. Cuando su doble le hace la pregunta de saber si dejará de ver a los hombrecillos, piensa: “¿Estaba dispuesto a dejar de verlos? Hice un breve repaso de mi existencia y

comprendí que, incluso durante las temporadas en las que habían permanecido ausentes, mi vida había estado determinada por ellos” (128). De hecho, la relación entre ellos es casi obligatoria como se ha podido observar.

Hay como una falta de distancia existente entre ciertos sujetos. Esta ausencia de distancia nace de la imposibilidad de los protagonistas de conocerse por completo, ya que al fin y al cabo esa distancia con ellos mismos se ve escindida. Si en la mayoría de los casos las relaciones entre sujetos y objetos parecen normales, en cambio, en ciertos momentos son ambiguas. “La identificación del mundo es inútil. Ni siquiera podemos identificar nuestro rostro, ya que su simetría se ve alterada por el espejo” (Baudrillard, 1996: 18). En suma, es determinante el papel de los hombrecillos para el narrador cuya vida se construye a partir de las suyas. Por eso, él mismo reconoce que es algo peligroso desprenderse de ellos, en la medida en que hacerlo sería desprenderse de él mismo: “la vida sin él (sin los hombrecillos en general) sería como una tienda sin trastienda, como una casa sin sótano, como una palabra sin significado, como una caja de mago sin doble fondo” (128). Ya que estas relaciones casi obligatorias, que generalmente parecen durar el tiempo de un relámpago, son susceptibles de producirse en cualquier momento, incluso en los menos esperados como durante sus clases o conversaciones, lo cual le lleva a desconectarse automáticamente del mundo. En definitiva, el narrador está como condenado a vivir con los hombrecillos mediante el llamado contacto telepático. En esta relación, existen sin embargo una interdependencia por lo que a las necesidades de alimentación, respiración y libido se refieren. Estas relaciones simétricas o de dependencia también están presentes en la disposición de objetos que se reflejan constantemente como veremos a continuación.

2-4-4- Reflejos entre objetos en la narrativa de Juan José Millás

En Millás, la obsesión por los reflejos se encuentra también en el propio intento de dominar el espacio físico y mental de las obras y los personajes que en ellas habitan. Se percibe, desde la distribución de los pisos hasta los objetos que en ellos están, que pueden ser objetos o simplemente conceptos propios a los personajes. Es sintomático el ejemplo de los dos pisos de Julio y Manuel en *Laura y Julio*. Una vez que Julio se encuentra en el piso de su vecino en coma, se instala en él una obsesión mental que le lleva a imaginar una perfecta correspondencia entre sus propios movimientos en el piso de Manuel y los de su mujer en el piso de ellos (40). Pero esta obsesión mental le reproduce también su propio cuerpo en el piso de al lado, como vemos: “Desde que

hubiera estado en él, al moverse ahora por su propia casa, sentía que un duplicado invisible de sí mismo realizaba movimientos idénticos en la de al lado...” (51). También a nivel de los espacios, es patente la simetría en el piso de la anciana. En efecto, ya hemos visto que Julio es arquitecto. Con sus colegas, está preparando una película y en ella, presentan a una anciana que deja su llave a una cajera de un supermercado, con el fin de que el día cuando esta no la viera, significaría que estaría muerta, y que acudiera a su casa y cogiera un recuerdo antes de avisar a la policía. Pero resulta que cuando la cajera se introduce en casa de la anciana, llega a dos pasillos absolutamente idénticos, por lo que duda mucho antes de decidir cuál de ellos tomar (50). Del mismo modo, la sala de espera del ginecólogo, donde Julio espera a su mujer, está descrita por él mismo como un lugar en que se parecen los espacios, de cara a sus diferentes usos. Estos ejemplos también abundan en otras fuentes como es el caso del periódico en que se nos describe a dos siameses (45).

En la práctica social, también los narradores tienden, en ocasiones, a acercar las diferentes profesiones de los personajes, probablemente con el fin enseñarnos las relaciones que mantienen. El caso que viene más a propósito son las profesiones de Julio y de su padre, Julio. Ambos son arquitectos, el uno, de decoración interna y el otro, de construcción de edificios. Pero, esta diferencia acarrea desavenencias en el padre, para quien el trabajo del hijo no es digno, por lo que le propone que se junte con él, con el fin de que ejerzan una misma función, lo cual les ayudaría a prosperar rápidamente. De hecho, para dar cuenta de la diferencia entre ambas, se nos muestra la profesión del hijo como la falsa y la del padre como la verdadera. Desde luego, el uno es un falso y mentiroso (63) mientras que el otro es considerado como un verdadero arquitecto. Son también sintomáticos los pensamientos que invaden a Julio ante el juego de Monopoly, la noche de la navidad, en casa de su padre (77)... Del mismo modo, los reflejos están presentes en las edades de las parejas. En la mayoría de los casos, son protagonistas que tiene la cuarentena. En ocasiones, los narradores se detienen y se nos muestran cómo coinciden incluso las edades de ciertas parejas (52).

A nuestro parecer, esta presentación de los objetos no es un mero decorado, pues da cuenta en cierta medida del grado en el que los seres humanos están influenciados por la disposición de los objetos en su entorno. Otros ejemplos pueden enumerarse más en otras obras de nuestro escritor. Todos estos casos pueden interpretarse como la posibilidad de acercarse las distintas culturas... también, es posible que este juego en

reflejar los objetos tenga una connotación relacionable con los orígenes de la humanidad.

2-5- La doble figura de Martín Urales de Úbeda en Antonio Orejudo

En el diálogo, el psiquiatra también abordó el tema de uno de sus pacientes, Martín Urales Úbeda, que resultaría un paranoico y solía secuestrar a la gente y pedirles que se tiraran bajo un camión de la basura como veremos luego en detalle. En efecto, Martín es un personaje muy enigmático. Todo empieza el día en que su padre le anima a que ingrese en el Ejército, que era también el oficio que había ejercido, porque está jubilado ya. Después de tantos años de oposiciones sin éxito, el protagonista se convirtió en un personaje con doble máscara. Como se nota, la sociedad está en el origen de las frustraciones de los personajes. Al contarle a su familia antes de salir de casa para un destino desconocido, según la carta de la ficticia Amelia, su madre y ella se lo creyeron y terminaron por aceptarlo. A diferencia del padre, quien estuvo seriamente afectado ya que lo único al que se dedicaba era entonces asomarse a la ventana y ver a la gente pasar sin decir nada hasta que se muriera repentinamente una tarde, en menos de una semana después de recibir la información, “en plena actividad observadora” (34). Más tarde, se murió de pena la madre, después de repetidas investigaciones infructuosas para localizar a Martín.

La doble figura de Martín Urales radica en que aparte de su propia identidad, se refugia en otra identidad ficticia, la de su hermana, Amelia. Se refugia en las supuestas cartas de la Amelia ficticia, identificándose así con ella. Es una táctica bastante trabajada, ya que todo no se limitará a esto. Más tarde en la novela descubrimos este juego el día en que Helga se decide a acudir a su casa del protagonista. La que da la impresión de recibirla es Amelia, pero tras conversaciones, se desvela todo y descubrimos a Martín Urales. Del mismo modo que consiguió engañar a lo largo de la novela, en el buen rato que pasó con Helga, no había nada sospechosos acerca de la falsa identidad bajo la que se escondía. Como ya se sabe, esta actitud suya parte de que el sistema lo está espiando. Entonces, para evitar que le saquen la información, no sólo vive recluido bajo el sótano de la habitación, entre un montón de basura que lleva acumulada durante años, sino que también se disfraza de mujer y utiliza auriculares con algodón en las orejas, con el fin de que no se le filtren informaciones. Además, la pantalla de televisión, que realmente es un vacío, es otra prueba de que nos encontramos ante un conjunto de elementos preparados para engañar y mentir.

El ejemplo de la doble identidad en Ángel Sanagustín en *Ventajas de viajar en tren*- y en cierto modo el intercambio de identidades entre Juan y José en *Volver a casa*- se encuentra en nuestras sociedades modernas, aunque en una escala en que ya no se trata tan solo de una conmutación de los nombres y cargos. La evolución de la ciencia hace que existen personas cuyas caras o voces sufren transformaciones tras implantes u operaciones de cirugía con el objetivo de buscar una identidad que les parece mejor. Se trata, las más de las veces, de una operación consciente por parte de quienes la practican como es el caso con los cantantes o ‘top models’. Pero en otras circunstancias, es posible encontrar casos similares en que sus autores lo hacen, llegando incluso a cambiar su estatuto civil, con el objetivo rechazar su pasado, amargo e insoportable, o de camuflarse. Es por ejemplo el caso de personas que han sufrido grandes decepciones, de bandidos o de gente metida en operaciones capaces de comprometer su seguridad. En uno u otro caso, huelga mencionar que el cambio físico sufrido por dichos protagonistas no impide que sigan rememorando su pasado ya que se trata de una operación almacenada, por decirlo así, en su conciencia.

En definitiva, el apartado dedicado a los reflejos entre los personajes nos ha permitido ver la naturaleza de las relaciones entre ellos. En la mayoría de los casos, son relaciones cordiales en que ciertos sujetos mantienen relaciones de interdependencia con otros, aunque en ciertos casos ya muertos. Del mismo modo, otros reflejos están basados en que las dos entidades parecen estar ligados, como la relación entre una persona y su sombra. Sin embargo, huelga mencionar que también existen reflejos cuyo origen se situaría en la manifiesta envidia, porque quienes nutren este sentimiento carecen generalmente de elementos presentes en los demás. De hecho, esta envidia termina por generar la violencia, en que aparecen en ocasiones deseos de eliminación física del otro, como veremos a continuación.

2-6- La violencia en los personajes de Juan José Millás

La violencia, según Ferréol, se define como “recours à la force physique en vue de porter atteinte à l’intégrité des biens ou des personnes” (1995: 276). Entre Julio y Manuel, en *Laura y Julio*, acaba por instalarse una envidia que no se limita tan sólo al estatuto de escritor, sin necesidades de ganar dinero, que era éste. Ya desde el primer día en que encontró a Manuel instalado en su salón, charlando con su mujer, se instaló este defecto en él. Comprendió, indirectamente, que la complicidad instalada entre ambos acarrearía una fuente de problemas. De manera que ya desde el día en que Laura

había descolgado el teléfono y le habían informado del accidente de Manuel, empezó a percibirse cierta alegría en su marido. Y la postura del muerto que adoptó en la cama de Manuel, el primer día que accedió a su piso, traduce en cierto modo el pensamiento profundo o el deseo que ardía en Julio. Aparte de las informaciones proporcionadas por el narrador acerca de nuestro protagonista, la propia Laura no duda en confesarle a su amante, a través de los correos electrónicos, la actitud de su marido para con él: “Posee habilidades increíbles, sin embargo, para el rencor, para la envidia. No sabes cómo te detesta, curiosamente porque le gustaría ser como tú” (131).

Esta envidia se traduce también en cierto modo en el uso de las prendas, incluso las interiores, de su vecino, sin olvidar los productos de baño. De hecho, nos informa el narrador que “Al salir [Julio] de la bañera [de Manuel] y contemplarse en el espejo, vio que su pelo adoptaba, gracias a aquellos productos exclusivos, las formas casuales que había envidiado siempre en el de su vecino” (96). Incluso al introducirse en los cajones de ropa de Manuel, se nos informa que “Eligió unos pantalones negros y una camisa blanca que a su vecino le caían muy bien” (97). En la misma perspectiva, Julio se siente más como un espectro, un fantasma el día en que se introdujo en lo que hasta poco era su casa con Laura. Al sacar sus ropas y pertenencias y al trasladarlas al piso de al lado, intenta probar unas prendas, pero todas le parecen extrañas. Incluso su atuendo de motorista le confiere “cierto aire de piel muerta” (99). Por lo que al final termina por poner un abrigo largo antes de salir, “El abrigo, que siempre había mirado con envidia, completó la metamorfosis comenzada esa mañana, al despertar” (99). Esta metamorfosis se nota cuando en el trabajo, responde a su jefe “con una autoridad que, como la ropa que llevaba, parecía de otro” (103). “Nunca, con ninguna otra ropa, había tenido aquella sensación de libertad” (101). La envidia suele terminar por convertirse en el deseo de eliminar físicamente al otro. De hecho, por el camino al hospital adonde iba, en el taxi que tomó, para comprobar que su vecino seguía en coma, “temía que despertara ahora y tuviera que devolverle el piso, las ropas, las actitudes, quizá la vida” (103). Ya adoptaba, sorprendentemente, los puntos de vista del vecino. Incluso “se le ocurrió también la idea de que Manuel lo estuviera utilizando para vivir a través de él” (105). “Casi sin darse cuenta (...) había adquirido algunos de los hábitos gastronómicos de Manuel” (107). Su progresiva transformación contrasta con el deterioro de su moto a la que “Le habían arrancado el otro espejo del

retrovisor, además del parabrisas y la rueda de delante. Se mantenía en pie de un modo algo turbador, con la horquilla desnuda, como un insecto herido’’ (108). Todo culminó con el definitivo abandono de la moto como apreciamos en el diálogo con Amanda, en el que el propio Julio, al tanto del cambio, intenta desviar la atención de su hermanastra antes de reconocerlo:

-Estás cambiado-dijo.

-Me he cortado el pelo-respondió él.

-No es eso.

-He dejado la moto.

-¿Es una decisión importante dejar la moto?

-Sí (109).

En *Volver a casa*, la violencia la encarnan Juan y José, dos gemelos que no llegan a entenderse por tener una perfecta ‘gemelidad’. Cabe recordar que el verdadero origen de esta actitud es el hecho de que un personaje se cree que el otro le ha robado su lugar o una parte de su ser. Pues nace un sentimiento de odio. Se trata más bien de una violencia física en la que cada uno quiere que desaparezca el otro. Existe una especie de repulsión recíproca por parte de ellos. La idea de lo original, relacionada con la base o el origen, se fundamentaba ya en la imagen rastreada por Julio en *Laura y Julio*. Al descubrir que Laura llevaba una relación avanzada con Manuel, se pregunta por el principio de la misma. Al bucear más en los mensajes electrónicos de Manuel, descubre “un correo fundacional’’ (125) y llega así a lo que llama el narrador “el principio de los tiempos’’ (125). Resulta que la relación entre ambos era aparentemente anterior a la incorporación de Manuel al piso de al lado (126).

Esta situación de envidia del otro ya se notaba desde los tiempos remotos en el mito bíblico con Caín y Abel (1987: 10-11). Estos eran dos hermanos, hijos de Adán y Eva. Caín, el mayor, era cultivador y Abel, pastor de ovejas, según se sabe. Ambos solían traer a Dios como ofrenda algunos frutos del suelo y primogénitos del rebaño, respectivamente. Pero llegó un momento en que Dios miraba con favor a Abel con su ofrenda, lo que enfureció a Caín y lo llevó a atacar y a matar a su hermano en el campo. Como se advierte, la envidia del hermano favorecido por el talento, por el amor o por la genialidad hacen que desde la infancia Caín, en la *Biblia* y Juan, nuestro protagonista,

hayan odiado a sus hermanos. Hablando de este tipo de conflicto que nace en situaciones en que el uno cree que el otro le ha robado su lugar o parte de su ser, Edmond Cros dice que “Esta rivalidad especular vivida como una situación de enfrentamiento, suscita ‘la más íntima agresividad’ y desemboca en el deseo de la desaparición del otro” (1997: 20).

Como señala Cros, el sentimiento de agresividad conduce al deseo de la eliminación del otro. Esta idea nace en los gemelos a partir del momento en que realizan que son “como dos gotas de agua” (1990: 157). Este deseo de eliminar físicamente al otro vuelve a ser una obsesión en la medida en que los gemelos ya no se deshacen de la idea de eliminarse mutuamente para afirmar su identidad. Sin embargo, el elemento psicológico tiene gran importancia en los gemelos dado que cada uno se esfuerza por defender su identidad frente al otro. Esta lucha está marcada por una clara tendencia hacia el narcisismo. Esta actitud la vemos por ejemplo en una carta que manda José a Juan. En efecto, pide a este que vaya a depositar la cadena de oro en un lugar que menciona, el Museo de la Desesperación. Sabido es que la cadena de oro es uno de los elementos que originaron los sufrimientos de que padecen. El recuperarla José significaría el retorno de sendos a su identidad. De este modo, he aquí la orden que intima José a Juan: “Pero hazlo pronto o iré a buscarte y te mataré. Como somos iguales, la policía no sabrá quién es el muerto y quién el asesino y no podrán juzgarnos nunca, nunca” (1990: 194)⁶⁹.

⁶⁹ La búsqueda de la identidad como recuperación de algo prestado, temporalmente robado o perdido también la encontramos en *El hombre que aparece de espaldas* de Pablo Azócar (1997). Daniel, arquitecto, casado con Manuela, con quien vive en Santiago de Chile, recibe la llamada de una mujer desde Madrid que le anuncia la muerte de su hermano Fausto. Este ha muerto en un accidente automovilístico cayendo en un barranco, en las proximidades de Sevilla. Daniel viaja a Madrid. Una vez en Madrid, se entera de que existe alguien que conoce el motivo de la muerte de su hermano, un tal Damían, presentado el igual de este, su sosia, una nueva fotocopia de sí mismo. Ya en el avión se plantea una situación rocambolesca cuando su compañera de asiento, que insiste en conversar mientras él lee su correspondencia con Fausto acumulada en veinte años de ausencia, le pide ayuda. Ha descubierto a un policía en el mismo avión y, como viene cargada de drogas, desea que Daniel le ayude a bajar la carga a su llegada a Barajas. Daniel elude el compromiso y desde su llegada a Madrid empieza a sentirse perseguido. Se lo confunde con un terrible mafioso irlandés y sobre todo con su hermano Fausto. En Madrid se entera de que, por ser un accidente, no hay cadáver que entregar. Después del incendio del coche de su hermano, todo ha quedado reducido a cenizas. Las dos amantes de Fausto: Tania, cantante de ópera y Emmanuelle, periodista francesa, -ambas amigas entre sí-, lo reciben y lo informan sobre la vida de Fausto, una vida llena de vacíos misteriosos. Fausto viene descrito como la genialidad opuesta a la normal medianía de su hermano Daniel. Sus cartas están pobladas de citas donde Fausto hace del discurso ajeno su propio discurso. En la novela se proponen los espacios Santiago/Madrid en relación paradigmática con Daniel/Fausto que encarnan los valores sistema/caos respectivamente. Dos seres idénticos en lo físico pero dos espacios y dos vidas, al igual que Juan/Barcelona y José/Madrid en *Volver a casa*. Por otra parte, podemos recordar que el mito bíblico de los hermanos también ha sido recuperado

En suma, la violencia es una realidad sobre todo patente en los personajes millasianos. Como hemos tenido la oportunidad de observar, nace de la envidia cultivada por unos personajes, en busca de elementos que les faltan. De manera que lo hacen con miras a colmar un vacío presente en ellos. Una de las manifestaciones de esta violencia puede ser de orden psicológico, por lo que nos encontramos ante personajes en plena crisis de representación, de ahí el interés del siguiente apartado.

2-7- La crisis de representación

En este apartado, nuestro quehacer consiste en evidenciar por una parte las superposiciones de identidades y por otra, el papel que juega el espejo en la deconstrucción/construcción de los protagonistas millasianos en situaciones de descontextualización. Lo que llamamos superposición de las identidades es un rasgo del posmodernismo y podría relacionarse con lo que llama Lozano Mijares ‘sujeto como narración’. Según ella, “Uno de los puntos clave de la novela posmoderna es la concepción del sujeto como narración, es decir, la destrucción del sujeto como entidad firme y la asunción de la máscara, que da lugar a la personalidad múltiple” (2007: 273). Por ejemplo, como veremos detenidamente más adelante, Julio es como la reencarnación de Manuel en *El mundo*. Existe una especie de vínculo misterioso entre ambos. Por lo que a sus actuaciones se refiere, tenemos la impresión que el primero se esfuerza en ser la copia del segundo. Todo se resumiría en la interrogación contradictoria de Julio, al darse cuenta de que sabía, de algún modo, la larga relación

en España por Unamuno en *Abel Sánchez* (1995), una reinterpretación del mito de Caín y Abel, identificados con los dos personajes protagonistas: Caín (Joaquín) es el despreciado por Dios y por la sociedad, mientras que Abel, sin haber hecho más méritos para ello, recibe todos los dones humanos y una admiración generalizada. Finalmente, Joaquín desea perpetuar su odio, casando a su hija Joaquina con el hijo de Abel y Helena, llamado Abelín. Además de eso, obliga a vivir al nuevo matrimonio en su casa. Hacia el final de la historia, se cree que Joaquina puede empezar a sentir celos de la belleza todavía conservada de Helena, así perpetuándose la envidia y el odio de la familia Monegro-Sánchez. Cuando nace el hijo de Joaquina, Abel (su abuelo) decide llamarlo Joaquín. Joaquín Monegro, el protagonista, comienza entonces a sentir que su nieto amaba más a Abel. Cuando éste último cae enfermo de angina, ya muy debilitado, Joaquín decide matarlo en presencia de su nieto. Finalmente, en su lecho de muerte, Joaquín confiesa a Helena que él mató a su esposo y le pide perdón. Además de la similitud de los nombres, el mito del primer homicidio aparece como intertexto en varios momentos de la novela. Así, Joaquín queda vivamente impresionado por una representación del *Caín* de Lord Byron, y su oponente, Abel, también se inspirará en la misma leyenda para uno de sus cuadros. La envidia, desde esta perspectiva, se convierte por lo tanto en un mal universal y eterno, del que los personajes no son más que un ejemplo práctico. A diferencia de *Volver a casa* donde se trata de un retorno consciente para la recuperación de la identidad primitiva, en *El hombre que aparece de espaldas*, Daniel va a Madrid y descubre, a través de espejos concretos y figurados, el parecido físico con su hermano muerto. Desde luego, se transforma perdiendo el rasgo diferencial de ser el hermano sistémico frente a Fausto. El espejo, como en la novela del chileno, también juega gran importancia en VAC.

existente entre su mujer y Manuel: “¿Cómo era posible saber una cosa e ignorar al mismo tiempo que se sabe?” (128). De hecho, Laura es quien posibilita este vínculo. Si la reencarnación de la que hablamos podría entenderse mejor desde la incorporación completa (utilizaba todo lo que era de su vecino, hasta su ropa interior, y adoptó incluso sus gustos y comportamientos, según se ha dicho) del arquitecto al piso del escritor famoso sin obras, aparecen otros casos llamativos. La propia actitud de Julio, al precipitar o desear la desaparición de Manuel, aún en la cama del hospital, es harto significativa de ese ímpetu de sustituirle definitivamente: “un modo muy frecuente de aliviar el duelo por la pérdida de un ser querido consistía en convertirse de un modo u otro en la persona desaparecida” (105). A esto, hay que añadir también la actitud de muerto adoptada por él en la cama de Manuel, muerte asociable tanto al vecino, desde el punto de vista de la envidia que le tiene, como al propio, si se considera que está en un proceso de muda en el que va dejando su piel en detrimento de la del falso escritor como podemos observar en la larga cita siguiente, cuando recoge sus ropas para salir definitivamente de su casa, en la que lo explica todo una sarta de vocabulario propio de la muerte:

empezó a recoger su propia ropa con la impresión de que estaba hecha, si la comparaba con la de Manuel, de unos tejidos inclementes, austeros... Le pareció también la ropa de un muerto, de modo que vació el armario con el espíritu sobrecogido, como si vaciara una fosa antigua para llevar los restos al osario común. Las prendas iban cayendo sobre la cama con un aire luctuoso, fúnebre. Cuando el armario se quedó vacío, se asomó a él y le pareció que olía a sepulcro (98).

Por otra parte, en el mismo momento en que lee las misivas de Laura, destinadas a Manuel, descubre: “me han faltado unas braguitas del tendal, ¿las has cogido tú?” (128). En esta pregunta, probablemente retórica, si se supone que Laura tenía de algún modo la respuesta, Julio se interpone como la continuación de su vecino, aunque de manera fantasmagórica, para no dejar ninguna huella de sospecha. Ya en el primer día en que empezó a introducirse en el piso de al lado, cuando el vecino se encontraba en el coma, leemos de la boca del narrador lo siguiente: “Un día, por la mañana, sabiendo que Laura se encontraba en el trabajo, y tras comprobar que las ventanas de los demás pisos estaban cerradas, se asomó al patio y tiró del tendal hasta tener a mano un par [sic] piezas de la ropa interior de su mujer, que descolgó con sigilo” (109). Esta especie de reencarnación se nota también en muchos otros actos: cuando distante de su mujer y se sitúa en la piel de Manuel, se enamora sorprendentemente de ella, como nunca antes.

Del mismo modo, nota que Laura está convertida en un personaje distinto del que había conocido durante la decena años pasados en su compañía. Le entran incluso ganas de tener sexo al leer las declaraciones de su mujer al vecino, en las que descubre que este es quien le hizo descubrir su cuerpo desde el primer día en que coincidieron en su servicio y le hizo un masaje fisioterapéutico.

Por otra parte, si Laura es quien despierta en Julio, en parte como hemos advertido, la obsesión por metamorfosearse, cabe mencionar que el espejo también ayuda en eso. A primera vista, el espejo permite representar la imagen de uno. Y desde luego, existen dos entidades: la imagen reflejante y la imagen reflejada. Posibilita que el 'yo' adquiera conocimiento del 'otro' dentro de sí. "El sujeto localiza y reconoce originariamente el deseo por mediación no sólo de su propia imagen sino también de la imagen del cuerpo de su semejante", según Lacan (En Cros, 1986: 169). Abundando en el mismo sentido, "el doble es una figura imaginaria que, como el alma, su sombra o su imagen en el espejo asedia al sujeto con una muerte sutil y siempre conjurada" (1989: 19). En efecto, por la presencia del espejo, el sujeto se siente espiado, piensa ver al otro sin ser visto. El espejo de la conciencia o el real es lo que hace posible este juego. La imagen que le devuelve el espejo es en realidad una imagen simbólica de su semejante, del otro, que le acecha y obsesiona. Es una forma de desvelar o intentar dar una definición del ser contemporáneo. Esta situación encaja bien con la actitud de Julio, al tener la impresión de ver a Manuel siempre que se pone ante el espejo del baño de este⁷⁰. Es una actitud relacionable con el pensamiento de Baudrillard, expuesto por Vásquez Rocca cuando objeta:

la peor de las alienaciones es no ser despojado por el otro, sino estar despojado del otro; es tener que producir al otro en su ausencia y, por lo tanto, enviarlo a uno mismo. Si en la actualidad estamos condenados a nuestra imagen, no es causa de la alienación sino de su fin, es decir, de la virtual desaparición del otro, que es una fatalidad mucho peor" (2007: 4).

En *Volver a casa*, el espejo juega un papel tan relevante en Juan que cada vez que entra en el baño tiene su atención focalizada en ello. En realidad, cuando llega a

⁷⁰ Esta actitud encaja también con los gemelos, Juan y José, en *Volver a casa*. De hecho, parece que en este espacio, a primera vista vacío, habita una mirada. En el principio Juan se cree solo. Pero luego este ser asaltado por repentinos terrores y poblado de voces ajenas se da cuenta de que se siente vigilado y así busca refugio evitando que su mirada tropiece con su propia imagen. Si Juan evita el espejo, diríamos que es sobre todo porque no quiere darse cuenta de la transformación de su cuerpo, es decir, de la nueva identidad que lleva tras la permuta con su gemelo.

Madrid vive en dos hoteles: Hotel Palacio y Hotel del Renacimiento, respectivamente, antes de volver a su casa que es la donde vive Laura, su mujer. En la vida que lleva en estos hoteles suntuosos cuyos baños constituyen un espacio de reflexión para Juan, el espejo se convierte en uno de los elementos que más informaciones da acerca de la crisis de identidad que sufre el protagonista. Tras el cambio de identidad con José, Juan ya no se reconoce. Cuando tropieza su mirada con el espejo, éste le provoca un malestar. Por eso, prefiere evitarlo. Comprobémoslo en las siguientes palabras del narrador: “Caminó desnudo hasta el baño, evitó, como siempre, certificar su existencia en el espejo, y abrió el grifo de la bañera. [...] Luego se puso el albornoz y se afeitó frente al espejo, intentando no tropezar con su mirada” (Millás, 1990: 46-47). Para aclarar el efecto del espejo en el personaje que se encuentre en tal situación, dice Lacan:

Lo que el sujeto percibe en esta imagen alterada de su cuerpo es el paradigma de todas las formas del parecido que van a dejar en el mundo de los objetos un tinte de hostilidad proyectando en él el avatar de la imagen narcisista, la cual, debido al efecto jubilado de su encuentro en el espejo, se convierte al enfrentarse con el semejante en el vertedero de la más íntima agresividad” (1966: 809).

Juan evita el espejo porque no quiere tropezar con una mirada irreconocible. Lo evita también porque le da miedo de no reconocerse. Por eso es por lo que se vuelve nervioso cada vez que le pasa por la mente la imagen de José. Siente vergüenza al mirarse en este instrumento que desdobra su propia figura y favorece la aparición de su ‘alter ego’, José. El espejo lo horroriza y le aleja de las posibilidades de recuperar su identidad. Desde el momento en que se da cuenta de que ya no es el mismo de ayer, busca la forma de quebrar con ‘el otro’ los puntos de referencia en la identidad que se encuentran entonces en el espejo. Pero luego se nota una complementariedad entre el ‘yo’ y el ‘otro’ por lo cual para sentirse enteros y únicos tienen que completarse. La ausencia del uno aparece algo insoportable para el otro. Por eso, a medida que transcurre el tiempo, Juan empieza a tener confianza en él. Es prueba de su acercamiento a su verdadera identidad. A propósito de tal complementariedad, convenimos con Bargalló Carreté en lo siguiente:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio

complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento (la aparición de 'el otro') no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del 'otro' para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del doble sería en último término, la materialización del ansia de vivir frente al ansia de la muerte'' (1994: 11).

De lo que antecede, se puede entender el comportamiento de Juan en cierto momento de su lucha por alcanzar su 'yo'. Porque cuando siente que va cobrando su verdadera identidad ya no le da miedo el espejo. Esto es, hace grandes esfuerzos para mirarse en el espejo que sin duda aparece como lo único que pueda ayudarle a certificar su verdadera identidad. El espejo ya no horroriza, sino que se convierte en un intento de recuperar su identidad perdida. Es un paso que tiene que dar su 'otro' íntimo para encontrarse (o más bien reencontrarse) con su 'identidad'. En ese momento es cuando empieza a asumir que es 'otro'... Prueba de ello es la cita siguiente: “se miró en el espejo para comprobar el progreso de su barba. Iba bien, pero necesitaría unos retoques en el cuello y en la parte superior de las mejillas” (Millás, 1990: 153).

La posibilidad que le ofrece a Juan este objeto que rechazó durante largo tiempo, el espejo, se averigua más cuando el personaje toma definitivamente conciencia de que ya es otro, que ya se conoce, al dirigirse a sí mismo. Lo comprobamos cuando tras un recorrido de la ciudad de Madrid, en compañía de Beatriz, regresaron a su hotel, hotel Renacimiento cuyo nombre es significativo al respecto, que decidieron cambiar esta misma tarde. Subieron a su habitación y Juan “se miró en el espejo del cuarto de baño y sonrió. ‘Ya sé quién eres’, dijo” (Millás, 1990: 93). Ya se sabe que simbólicamente, los diferentes conflictos entre los gemelos pueden asimilarse con los conflictos con uno mismo, donde en la mayoría de las veces se tiene la impresión de ser otro, en determinados momentos de nuestras existencias. Podría considerarse el propio de los relatos que fluyen desde la conciencia donde, según Damasio, “El ‘yo’ que se manifiesta en el flujo de la conciencia cambia continuamente, a medida que sigue fluyendo con el tiempo, aun cuando conservemos la sensación de que ese ‘yo’ sigue siendo el mismo mientras prosigue nuestra existencia” (2001: 217).

En Orejudo, se plantea también el problema de las múltiples personalidades o de los sujetos en lucha con su personalidad. Aparte de la serie de relatos que dan cuenta de ello, viene a propósito, ya desde las primeras líneas de *VDVT*, una definición de la personalidad según Ángel Sanagustín: “...la personalidad no es otra cosa que lo que

nos cuentan de alguien, lo que alguien nos cuenta de sí mismo, lo que nosotros nos contamos de alguien o lo que nosotros nos contamos de nosotros” (16). Como se observa, la personalidad no solo está ligada al hecho de contar sino también a lo que contado. En este caso, poco importa lo que se dice, que no siempre tiene por qué coincidir con la veracidad. Nuestro protagonista está obsesionado por contar a Helga las personalidades de sus diferentes pacientes esquizofrénicos. La carpeta que le deja al esfumarse en la naturaleza es el resultado de este empeño. Pero como se sabe, Sanagustín finge ser distinto de Martín Urales, ya a partir del momento en que intenta declinar su profesión: “Mi nombre es Ángel Sanagustín (...), soy psiquiatra y trabajo...” (12). Ello refuerza la mentira acerca de Martín Urales a quien presenta como uno de sus pacientes muerto: “Martín Urales de Úbeda, así se llamaba, no me importa decir su nombre porque está muerto” (19).

Por otra parte, también podemos relacionar la crisis de representación con la sombra de que parecen carecer unos personajes según la mirada de otros. Son evocadores, sobre todo, los ejemplos de los personajes de Millás. En la feria del libro, en *EM*, tras firmar un libro y regalárselo a Luz, compañera de academia en la adolescencia, y al despedirse de ella, dice el escritor: “Busqué en el suelo su sombra, pero no se la encontré, pese a que hacía mucho sol” (194). Cabe recordar, de pasada, que en la academia, siempre que pensaba en ella, Juanjo se imaginaba sus dos sombras enamorarse, casarse y tener descendencia. Es una imagen que simbolizaría la desaparición del hombre moderno, que ha desplegado sus esfuerzos hasta las posibilidades de sus límites, para la tecnología, ella misma, actuando en el sujeto para acelerar su desaparición (Baudrillard, 2009: 24). En este sentido, el mismo escritor habla del mal absoluto, que surge del bien absoluto proporcionado al hombre por el progreso tecnológico, uno de los resultados de búsqueda del bienestar (2006: 116). Por otra parte, aplica más bien el término “seducción” a la relación que mantienen ciertos conceptos que parecen mantener relaciones de oposición. Piensa, por ejemplo, que la ausencia no se opone a la presencia sino que la seduce. Pasa igual con el mal o lo masculino, en relación con el bien y lo femenino respectivamente. De modo que a través de una serie de ejemplos, nuestro filósofo llega a la conclusión de que el propio equilibrio del mundo descansa en estas relaciones. “La seducción es la dinámica elemental del mundo. Dios y el mundo no están separados por el abismo moral de la

religión: juegan continuamente a seducirse, y sobre estas relaciones de seducción, de juego, se sustenta el equilibrio simbólico del mundo” (Baudrillard, 1988: 50). Este constante juego de seducciones se nota en María José y Luz Acaso, en relación con Juanjo. Tenemos la sensación que es una seducción llevada a cabo de manera voluntaria por ambos personajes femeninos. A pesar de dejar que pase mucho tiempo, vuelven a encontrarse con el protagonista. En los nuevos encuentros, vemos estas señales de seducción, aunque no siempre recíprocas, que afectan al propio autor, a pesar del pase del tiempo. Habíamos visto el ejemplo de María José en la conferencia del escritor en Estados Unidos.

Del mismo modo que el espejo, como visto, la sombra la representación del ser humano. Ambos elementos no juegan la misma función. Si el espejo permite desdoblar a la imagen de nuestros personajes en busca del otro, nos encontramos, sin embargo, ante otros personajes sin sombra. Desde luego, el punto común sería que se trata de una crisis hecha posible por el juego de la conciencia. Si son actitudes independientes de las voluntades de los personajes, en cambio, vamos a reservar el siguiente apartado a ejemplos provenientes de su voluntad propia, como es el caso de las máscaras o las indumentarias en las que se refugian con el fin de presentar otro aspecto.

2-8- Personajes, máscara e indumentaria en Juan José Millás

La máscara, la define Tomashevski (1925), como “una técnica de caracterización a través de la que se construyen o perfilan una serie de características físicas o externas de un personaje-vestimenta, denominación, aspecto, etc.- que están en armonía con su personalidad o dimensión psicomoral interna” (Valles y Álamo, 2002: 433). La máscara está asociada con el cuerpo. Las relaciones de los personajes con su cuerpo es una realidad antigua en la cultura occidental. En el posmodernismo, ha cobrado un tinte relevante. “...el cuerpo se ha convertido en una de las preocupaciones más recurrentes del pensamiento posmoderno. Miembros destrozados, torsos atormentados, cuerpos ensalzados o encarcelados, disciplinados o deseantes” (1997: 109). Como explica Eagleton, frente a esta sarta de los conceptos que denotan de la incompletud de los personajes, nace una especie de búsqueda de soluciones, en la medida en que aquellos que sufren estos males son conscientes de ello. Gran parte de los personajes intentan saber cómo parecen, a la vista de otros. A modo de solución, necesitan una mirada ajena sobre su cuerpo, alguien que les certifique su importancia,

su existencia. Cuando, por ejemplo, en *El mundo*, Julio llega a casa de su padre para cenar, su madrastra, antes de levantar sus brazos y dejar descubiertas las formas de su cuerpo, le pregunta: “¿Cómo me ves a mí?” (62). Antes de hacerle la pregunta, ya sabemos que ella esperaba la respuesta de Julio. Su madrastra era consciente de su guapura. Esta pregunta, aparentemente destinada a su aspecto físico, puede, en cierta medida, llamar la atención a que se haga una reflexión sobre su aspecto psíquico o moral. Sobre todo si relacionamos esto con la repetida promesa que ella hizo a su hija, en la misma noche, de que no iban a discutir y pelearse. Los vestidos son un simple ropaje que oculta el cuerpo. ¿Es posible definir la identidad del sujeto a partir de su indumentaria? Se trata de una denominación emblemática y puede ser un detalle significativo de la condición social, moral o psicológica del personaje (Marchese y Forradellas, 1994: 117). Del mismo modo, la nueva forma de vestirse de Julio, desde que sintió la necesidad de meterse en la piel de su vecino, no deja de sorprender a sus colegas. Todo empieza por el carpintero quien le pregunta por la moto y de lo que aprendemos que “Era evidente que la pregunta ocultaba una interrogación más general, referida a su nueva imagen” (101). Por lo que a la directora de sonido se refiere, Elsa, “intentaba disimular la sorpresa producida por la indumentaria de Julio, pero no hacía más que mirarle de arriba abajo, lo que le molestó” (102).

Por otra parte, los escenarios de disfraces presentes en nuestros textos merecen ser analizados. El que más nos llama la atención es el caso de intercambios de naturaleza. En la cena de Navidad en casa del padre de Julio, se encuentran relajados los personajes, pues se destensa la atmósfera bajo los efectos del alcohol y humo. En seguida, se orienta la conversación acerca de sujetos falsos y todo parte del falso embarazo de la mujer de Julio, porque todos sabían efectivamente que Laura no había estado embarazada, porque ella se lo escondió a Julio. Asimismo, éste empieza a contar la historia de una familia en que el padre se disfraza de madre y la madre de padre, al igual que el hermano se disfraza de hermana y vice-versa. El caso es que en la escuela, cuando la hermana, disfrazada de chico, intenta acercarse al mejor amigo de su hermano con el fin de confesarle su amor, este le confiesa que también se ha disfrazado de chico, porque realmente él es una chica (67-68). Lo curioso es que en esta historia, todo sucede durante años sin que nadie se haya dado cuenta de esos diferentes disfraces.

El disfraz también pasa por la adopción por personajes de objetos externos que pasan a constituir una especie de paliativo. Actúan con el fin de sustituir algo ausente en el personaje. En *Laura y Julio*, en su conversación con Julio a quien invitó a su casa,

no tarda en recordarle a este que la moto, abandonada por él ya, actuaba sin duda como prótesis, cuyo papel es reparar la falta de un órgano, después de dejarle saber que su niña, al no tener un padre, simula tener un padre en su interior (111). Se acuerda de una conferencia a la que había asistido en la facultad, aunque sin recordar ya al profesor quien la dio. La quintaesencia era que “todos tenemos alguna prótesis de esa naturaleza porque en la sociedades desarrolladas el cuerpo psíquico está más mutilado que el físico. Si pudiéramos ver el cuerpo psíquico con la facilidad con que vemos el físico nos quedaríamos espantados. Lo tenemos hecho polvo” (112).

En Millás, la descripción o insistencia en los vestidos no es algo singular. Lo encontramos también en *Dos mujeres en Praga*, lo que a nuestro parecer merece cierta atención. El ejemplo del biógrafo Álvaro Abril, obsesionado en varias ocasiones por mencionar los vestidos de su biografiada, Luz Acaso, es significativo. En las ocasiones en que ella viene a su despacho, con el propósito arriba indicado, el narrador nos enseña cómo el joven biógrafo se detiene en el aspecto físico de Luz Acaso. Pero cuando nos adentramos en la obra es cuando entendemos este acto. En efecto, el aspecto físico también oculta el psicológico, sobre todo cuando aprendemos que el biógrafo ignoraba todo de Luz Acaso quien, en realidad, era su madre. Por otra parte, la postura que adoptada, de seducción, es otro elemento relacionable con el disfraz. Siempre se presentaba con actitudes seductoras, lo cual alejaba toda sospecha de la relación entre ambos. Por otra parte, los propios disfraces se notan también en cómo se denominan a los personajes. En efecto, son abundantes los apodos de los personajes, como vimos. El hecho de que el protagonista de *El mundo*, Juanjo, nunca haya llegado a conocer el verdadero nombre de su amigo de infancia, el Vitaminas, es significativo. Desde luego, ello ha sido intencional y da cuenta probablemente cuenta de una sociedad en que se confunden lo verdadero y lo falso, lo real y lo aparente, lo positivo y lo negativo, etc.

En conclusión, de manera general, hay como una presencia de características clasificables en dos polos: el antes y el después. Se notan tanto a través de las representaciones físicas como morales de los disfraces, asimilables en cierta medida con las cualidades del premodernismo que contrastan con formas propias de las concepciones posmodernas. Este contraste puede unirse a la imagen del hijo del taxista, en *EM*, quien llevó al narrador de la casa de su editor al barrio donde pasó parte de su infancia y adolescencia, en compañía de su amigo el Vitaminas. Es una imagen contrastada en dos fotografías presentadas por su padre, una en la que se identificaba

muy bien su mirada, frente a otra, cuando ya mentalmente afectado, en la que “los ojos dirigidos a la cámara, no miraban en realidad a ningún sitio...” (90). Son diversas las diferentes formas de disfraz en Millás: a través de la ropa, se cambian sus naturalezas propias o se ocultan los aspectos psicológicos. Si estos personajes se disfrazan, es sobre todo porque quieren sin duda llamar la atención sobre un hecho. Desde esta perspectiva, los disfraces y las máscaras denotan contrastes, en los que lo aparente encierra la verdadera naturaleza de lo oculto. Es manifestación de una crisis, como el caso de las crisis sentimentales, características de la mayoría de los protagonistas millasianos y utrillanos.

2-9- Crisis sentimentales en nuestros personajes

La crisis sentimental en la novela es un tema abordado desde tiempos muy remotos. Podemos pensar que en el romanticismo es cuando se acentúa, dando lugar a una perspectiva trágica de la decepción amorosa. Las crisis sentimentales suelen tener un componente psicológico. Como opina Holloway, “...la novela de crisis del sujeto es más existencialista. Se concentra en la intimidad de la persona, sus sentimientos y su composición psicológica...” (1999: 229). Vamos a ver cómo esta crisis se manifiesta en nuestros autores.

Si de acuerdo con los presupuestos narratológicos, las denominaciones a veces pueden tener una función de anticipo en el texto, notamos que en *Laura y Julio*, no es mucho el caso, sobre todo en cuanto al título se refiere. A primera vista, la conjunción de coordinación que une los dos nombres de la pareja da la sensación de introducirnos en un hogar lejos de pesadillas. Una vez en el texto, nos damos cuenta que se trata de un título problemático y denota del fracaso del narrador. Si lleva diez años con Laura, y están casados desde los cuatro últimos, huelga recordar que gran parte de este tiempo aparece de modo evocado en el texto, dejando más bien mucha importancia a la relación entre Laura y Manuel, aunque no abiertamente, desde la intrusión de este en el hogar de la pareja hasta su muerte. Y desde ese instante, son varios los indicios de que a Laura ya no le importaba Julio: el estado de abatimiento en el que estuvo no solo toda la noche del accidente de Manuel sino también en los días posteriores, las prendas de este, mezcladas con las suyas (52), la mentira acerca del falso embarazo, etc. En efecto, Julio deseaba mucho ese hijo cuyo embarazo había sido anunciado. “A veces, se despertaba en medio de la noche y sentía un escalofrío frente a la idea de envejecer sin descendencia” (51). De hecho, esta idea se concreta con la expulsión de Julio de casa.

Varias eran ya las manifestaciones o los signos que condujeron a la ruptura de la pareja de la que nos informa el narrador: “...su mujer y él se habían aislado insensiblemente del mundo desde que se casaron” (9). El abundante lenguaje frío de la pareja viene ampliamente presentado como consecuencia de una relación resumida tan solo a un intercambio de “informaciones de orden práctico en un tono burocrático al que añadían cada día nuevos trámites” (57). Sin embargo, el deseo es una realidad recurrente en los protagonistas, en permanentes crisis sentimentales a través de la distancia que parecen mantener con su pareja, como vimos. Sin embargo, la intromisión de otra persona, generalmente interna a la novela, entre la pareja suele llevar al protagonista a desear con mucho más interés a su mujer. Esta actitud consistente en que una tercera entidad empuje a alguien a más querer es lo que llama Girard ‘deseo mimético’. De hecho, el sujeto tercero, junto con la pareja, forman ‘el triángulo del deseo y según Girard, “el triángulo del deseo es un triángulo isósceles. Así pues, el deseo se va haciendo más intenso a medida que el mediador se aproxima al sujeto deseante” (1985: 79). Cuando Julio se da cuenta de que Manuel sale con Laura, crece más su deseo. Podemos decir incluso que este deseo se hace más efectivo desde cuando Manuel descubrió la relación misteriosa que le une a Manuel, el escritor sin fama, que se gana la vida sin necesidad de publicar. Al conocerle es cuando nace la envidia y en el mismo momento, nada más empezando a profundizarse la relación, es cuando Manuel se encuentra en una cama de hospital. Las propias informaciones que proporcionaba Manuel a su padre (que posibilitó que el embajador dejara la llave del piso de su hijo a Julio) son la prueba de este acercamiento entre ellos. Desde luego, no dejan de entrarle deseos sexuales al protagonista desde el piso de Manuel desde el que, cuando puede, no deja de bajar del tendal la ropa interior de quien era su mujer.

En *El mundo*, donde se nos habla de la infancia y juventud de Juanjo, también notamos cierto número de fracasos sentimentales en el protagonista. Dos son las figuras femeninas que se encuentran en el centro de este fracaso: La hermana de su amigo el Vitaminas, María José y otra chica del barrio, Luz Acaso, a la que suele ver, desde el sótano de la tienda, sentada en la academia donde le enseñan a teclear con los ojos vendados. Ya desde la infancia, se notan indicios de este posterior fracaso. El ‘Tú no eres interesante para mí’ se ha instalado en la mente de Juanjo hasta tal punto de afectarle.

Por lo que atañe a *Lo que sé de los hombrecillos*, el narrador protagonista mantiene una vida alejada con su mujer, casi en toda la novela. Huelga mencionar que

no es la primera mujer que ha tenido: “Yo había pasado por dos matrimonios (aquel era el tercero) y en todos acababa por ocupar un puesto semejante” (39), lo cual constituye en sí estas crisis sentimentales a las que estamos refiriéndonos. Sin embargo, a partir del número elevado con el que la presenta, ‘mi mujer’ o ‘mi esposa’, sin que sepamos cómo se llama, hay como un intento de querer ocultar esta crisis matrimonial, reforzada por la ausencia de descendencia como se puede notar: “Tampoco tuve hijos en ninguno de mis matrimonios, lo que, observado con perspectiva, había resultado ventajoso” (40). De hecho, si consideramos que su doble ha sido hecho a su imagen y semejanza, y que en este sentido ha sido padre, del mismo modo que en la cópula colectiva con la mujercilla, quien en seguida depositó miles de huevos de los que salieron hombrecillos, sin embargo, él mismo presenta de forma irónica el hecho de no haber tenido hijos en su dimensión ‘normal’. Dice: “Resultaba irónico que no hubiera tenido hijos en la dimensión que me era propia...” (52). Desde luego, esta presentación de los hechos se relaciona con el problema de la supervivencia de las especies, en una sociedad en que todo está permitido en el campo de la ciencia, como es el ejemplo de la propia constitución de los hombrecillos, frutos de una mezcla de ovíparos, mamíferos y vegetales.

En suma, son diferentes las manifestaciones de las crisis sentimentales en Millás. Si exceptuamos el ejemplo de *El mundo*, donde se trata casi de decepciones sentimentales de infancia y juventud, tanto en *Laura y Julio* como en *Lo que sé de los hombrecillos*, nos encontramos ante parejas. El denominador común es que en ambos casos, no han tenido hijos. Del mismo modo, se instala entre ambas parejas una distancia, signo de la crisis sentimental de la que hablamos. En *LJ*, por ejemplo, podemos decir que se trata de una pareja joven, lo cual explica sin duda la separación acaecida, por la falta de madurez. En cambio, en *LSLH*, estamos ante una pareja madura, con el esposo, es decir el protagonista, jubilado, después de haber ejercido la carrera de docente en la universidad donde sigue ejerciendo su mujer hasta llegar a la función de rectora. Si la distancia también es considerable entre ambos, hasta el punto de que duerman separadamente, en dos camas distintas, existe sin embargo cierta complicidad entre ambos.

En Antonio Orejudo, también existen problemas sentimentales. En *Ventajas de viajar en tren*, ya hemos visto que nos encontramos ante un texto disparate: el diálogo en el tren, entre Ángel Sanagustín y la mujer del paciente, la presentación de los

diferentes casos de enfermedades y el libro de Ander Alkarria. Ya en la segunda parte de la obra, existen crisis sentimentales, en la pareja de periódicos y en los dos minusválidos. Tras pasar momentos agradables, aunque en un tiempo relativamente corto, ambas parejas terminan por separarse. El otro ejemplo en que se aborda esta crisis, con más detalles, es la relación entre Helga y su esposo el escritor. Huelga recordar que desde el día en que se encontraron en la firma de libros, se ha instalado un idilio entre ambos. Pero este idilio empezó a fragmentarse tan solo después de unos momentos. Porque luego, el escritor W volvió a su actividad normal: escribía, viajaba para dar conferencias, etc., lo cual originó una crisis en su relación con Helga (67). Esta crisis, que ha intentado curarse de vez en cuando bajo los efectos del alcohol, terminó por consumarse, lo cual originó la separación definitiva de la pareja.

En *Un momento de descanso*, por ejemplo, simbólicamente, podemos asimilar la pared de la casa de Cifuentes como la frontera entre él y su mujer. Ya que la relación amorosa de esta con Lelous es signo de una fisura que puede representar el hueco que el protagonista se empeña en tapar. Desafortunadamente, se produce el divorcio entre ambos, a raíz de la situación que conoció Cifuentes en la universidad, con Nela Williams. En efecto, hay que señalar que ya estaba en males términos con su mujer cuya actitud había cambiado hacía tiempo. Y es sintomática la escena en que Cifuentes, para aclarar esta sospecha, contactó con una agencia de seguridad donde se compró dos cámaras de vídeo vigilancia para vigilar a Lib a quien espiaba los días en que él no tenía clase. Tuvo la confirmación el día de desinfección de la facultad, cuando salió Lib mientras dormía su marido. Y habiendo notado que no había vuelto a la hora habitual, este salió y recorrió la ciudad en coche, hasta al final que la vio al final en las escaleras del ascensor con su amante, Lelous, tras aparcar en el supermercado donde solían hacer compras y recorrer a pie los diferentes favoritos de Lib: “La acompañaba Joseph Lelous, que acababa de contarle una historia graciosa. Ella se reía con una sonrisa que Cifuentes había dejado de oír hacía mucho tiempo” (81). En fin, intervino la dimisión de Cifuentes de su cargo de profesor, tras su inflexibilidad en ceder a la propuesta de su universidad, la de hacer aprobar a la alumna negra, sin que hiciera algún examen, posible vía del abandono de las persecuciones por parte de esta quien lo había acusado de racismo. Esta situación puso fin a su relación con Lib, ya que se produjo el divorcio. Cifuentes es intransigente, ya que para salvaguardar su dignidad, prefirió apartarse de un sistema, conocido como ciego en cuanto a cuestiones relacionadas con el racismo se

refiere. Con sus ahorros, vivió un año en Estados Unidos antes de volver definitivamente a España.

A diferencia de los protagonistas millasianos que nunca llegan a tener hijos, y aparte de las demás parejas con tiempo relativamente corto como hemos advertido en Orejudo, en *Un momento de descanso*, sin embargo, no es el caso. Antes de trasladarse a Estados Unidos, Cifuentes y Lib habían tenido un hijo, Edgard. A los dos años, le habían detectado a Edgar una leve minusvalía intelectual, causada por un encadenamiento defectuoso del ADN. Es probablemente lo que explica que no haya hecho grandes estudios. Ello se relaciona, de algún modo, con el Vitaminas, en *El mundo*, quien no ha ido a la escuela por su enfermedad.

2-10- La pasividad de los sujetos en Juan José Millás

En los relatos, en general, son importantes tanto las interrelaciones entre los personajes como con ellos mismos. En nuestros autores, y específicamente en Millás, existen personajes que se sienten pasivos en sus intervenciones o en sus relaciones con los demás. Esta pasividad no se manifiesta tanto desde las miradas de otros personajes sino que, son ellos mismos quienes la desvelan, mediante el lenguaje o las palabras que utilizan. Se sienten como impotentes frente a ciertas situaciones. Tienen la impresión de ser meros receptáculos al servicio de los demás.

Se sabe que el diálogo es lo que posibilita la comunicación entre los sujetos. Se hace posible mediante el lenguaje. Pero por el propio carácter complejo del lenguaje, quienes lo usan se comportan en ocasiones como sujetos pasivos. En otras palabras, los sujetos se sienten manejados por el lenguaje. Lo vemos en *El mundo* donde menciona el protagonista que “...el lenguaje nos utiliza y nos moldea hasta el punto de que, más que hablar con él, somos hablados por él...” (25). A nuestros ojos, el hecho de presentar los hechos así, con dos sujetos, de los que uno es activo y otro pasivo cobra un significado importante. Se puede leer cierto sentido, a pesar la pasividad de ciertos sujetos que sufren todo.

El sentido, o lo que es igual la comunicación, implica la comunidad en la medida en que el receptor no solo se limita a un papel pasivo. Participa de la formación del sentido del enunciado, al mismo título que de los demás elementos del contexto de enunciación. El sentido se construye de las interacciones de los locutores y para Bajtín, se puede hablar de interacción a partir de un discurso reflexivo de un sujeto-pueden ser el discurso, *strictu sensu*, de un orador, el monólogo de un actor o las clases de un

profesor- que implica un mensaje o un interés de parte de quienes le escuchan, aunque no les sea destinado de manera directa. En el mismo sentido, el concepto de ‘sociedad’ o ‘grupo social’ se entiende desde esta perspectiva. El sujeto que tiene conciencia de sí mismo se mira con la mirada de otro, con quien compartiría el mismo grupo social” (1981: 50-51).

En conclusión, hemos realizado que en nuestros textos, existe cierta pasividad de unos personajes. Están dominados por unos sujetos que parecen imponerles todo en su cotidiano. Este hecho de querer que unos personajes sufran constantemente las acciones de los demás se relacionaría en cierta medida con la animalización, realidad presente en nuestros autores.

2-11- La animalización en los personajes de Antonio Orejudo

La animalización es “un proceso de caracterización en el que se atribuyen y aplican una serie de rasgos o cualidades específicas de los animales a seres humanos” (Álamo Felices, 2006: 206). Es un intento de deshumanización del sujeto que adquiere comportamientos bestiales. En *Ventajas de viajar en tren*, asistimos a varios ejemplos de animalización. En efecto, Orejudo pone de manifiesto una serie de relatos narrados por los propios protagonistas, masculinos. En el primero, se trata de un sujeto, dueño de un quiosco de revistas, quien, al pasear a su perra por un parque conoce a una mujer quien paseaba también su perro. Al encontrarse ambos animales, sintieron una sensación de acoplarse, y los dejaron sus dueños respectivos hacerlo. Desde luego, ambos personajes no dejaron de frecuentarse y andando el tiempo, nació entre ambos una relación que condujo posteriormente a su matrimonio. Una vez en casa, empezó a nacer por parte del hombre, de manera progresiva, una práctica propensa a animalizar a su mujer, a la hora de tener relaciones sexuales con ella. En el principio, empezaron a cogerse por detrás, igual que lo hacían sus perros. Con el tiempo, el hombre fue sometiendo a su mujer a ciertas prácticas inhumanas. El quiosquero trata a su mujer con mucha autoridad. La cosifica incluso, lo cual determina la relación desequilibrada instalada entre ambos. Sus actitudes en dictar cómo su mujer debe comportarse en el acto sexual se asimilarían con las reflexiones de Navajas, al mencionar que en el postmodernismo español, “el poder aparece como un componente esencial de las relaciones amorosas. La dominación sobre otro conlleva el deseo de hacer a ese otro parte de mi yo sobreimponiéndole mi voluntad. El poder vehicula la expropiación de mi

individualidad por otro sujeto” (1987: 25). Si no se trata mucho de actos amorosos en el sentido de la palabra, se nota en cambio que la autoridad a la que aludimos es la manifestación del poder del hombre en esta relación. Por ejemplo, le pedía que gimiera como una perra. Llegó incluso a encerrarla en una jaula, mientras miraba la televisión, dándole comida de perros. De este modo, la mujer iba acostumbrándose en esta práctica como leemos: “Los cambios se habían ido produciendo tan poquito a poco, que no me di cuenta de que me había convertido en una perra, que había cedido un terreno que no iba a recuperar jamás, y que difícilmente volvería a ser una persona” (104). Esta costumbre se desarrolla más cuando en cierto momento, el marido le dijo a su esposa que “quería tener un cachorrito” (105). Pero lo interpretó mal su mujer hasta la noche en que el esposo, decidido a cumplir con sus planes, la ató y trajo a su perro. Hizo de manera que el perro cogió a su mujer por detrás. Otro día, más tarde, para vengarse, la mujer ejecutó a su marido, rompiéndole la cabeza y sacándole el cerebro que repartió a sus perros. Por otra parte, queda claro que en la animalización, se lee un espíritu de perversión, hecho también presente en la misma novela.

En esta historia, se trata de un hombre invertebrado, por esta enfermedad paranoica, durante los primeros años de su vida. Tuvo una educación escolar hasta llegar al bachillerato. Algún día se fue a París en el marco de un encuentro de la asociación de los minusválidos. Una vez allí, conoció a Rosa, mujer coja, quien provenía de las Islas Afortunadas. Empezaron a simpatizar, hasta que uno de estos días, la mujer sintió ganas de acostarse con nuestro protagonista, quien se resistió primero antes de ceder al final. Pero cuando empezaron a hacer el amor, pensó que la mujer iba a hacerle el amor como él solía ver en revistas o películas pornográficas: “Rosita no se lanzó como aquellas mujeres de la ficción, que lo hacían como víboras, a succionar mi pene, sino que se tumbó indolente, coja y bocarriba. Yo no sabía qué hacer; porque en las revistas lo hacían todo ellas” (113). Al final, tras eyacular, imitó cómo se ejecutaba en estas películas, según hacen “los profesionales del sexo” (114), vaciando su líquido en la boca de su amiga. Esta escupió, vomitó en las sábanas, se enjuagó la boca, se vistió, salió y el sujeto no volvió a verla jamás. *Ventajas de viajar en tren* también trata de los maltratos sexuales en la tercera parte de la novela, a través del propio escritor W, con Helga. Lo explica todo esta larga cita: “se percató de que tenía una esclava, una geisha dispuesta a todo por amor, y durante un año largo la sometió a refinadas torturas psicológicas como la destrucción de la estima o los celos, a humillaciones morales en

lugares públicos, y a vejaciones físicas de carácter sexual, que incluían juegos con flujos y excrementos, dolor físico y sufrimiento general’’ (76).

Por otra parte, en *Un momento de descanso*, asistimos a otro caso de perversión, mediante la pornografía institucionalizada que ocupa un lugar central, a través de Edgar, el hijo de Cifuentes y Lib. A diferencia de los casos anteriores descritos, aquí, la práctica de la pornografía se asocia con la búsqueda de dinero. En efecto, Mel es quien organiza el primer encuentro de Edgar y Gabrielle. Curiosamente, como no tarda en notarse, el acto se hace en el dormitorio que él y su padre habían ocupado la primera noche en que llegaron a Nueva-York. Este acto supone una manipulación, todo un montaje como observamos cuando antes de empezar, Mel explica a los dos jóvenes cómo tienen que comportarse durante el rodaje. En realidad, todas las indicaciones que les proporciona responden a las exigencias de los adictos y consumidores del producto, como él mismo lo aclara, siempre en busca de nuevas sensaciones. De hecho, Mel compara la pornografía con la crítica literaria (224). A este propósito, se sabe la crítica literaria es responsable del consumo de novelas en la sociedad. La crítica literaria decide en cierta medida del éxito de una novela.

En suma, esta serie de historias cortas dejan constancia el que nos encontramos en una sociedad perversa, donde el ser humano, y específicamente la mujer, está sometido a prácticas animalistas. El denominador común de estas historias es que se puede hacer cierta lectura: el fracaso de los verdugos, porque las víctimas casi siempre los matan (la pareja del quiosco) o se separan de ellos (los jóvenes minusválidos), signos de su inconformismo. Incluso en el caso de la pornografía institucionalizada, después del acto, Edgar fracasó ante el intento de galantear a Gabrielle con el fin tener una relación duradera con ella.

2-12- La sexualidad

La actividad sexual puede considerarse tan antigua como la propia creación del mundo. Al hablar de la prostitución, basada en el sexo, se suele decir, por ejemplo, que es la actividad más vieja del mundo. Si la actividad sexual es el elemento que posibilita la procreación, al menos hasta la llegada del progreso de la ciencia que han conducido a que se pueda tener hijos sin que se encuentren físicamente dos cuerpos, podemos decir el sexo también juega un papel importante en el equilibrio o el psiquismo de los individuos en la sociedad. Vamos a detenernos en esta larga cita de Navajas, quien nos explica detalladamente sus efectos:

Una de las manifestaciones más intensas del binarismo [sic] yo/otro se produce a través de la sexualidad. El sexo implica al otro, establece nexos ineludibles con él. La sexualidad es un índice de la inevitabilidad de la extroversión hacia el otro ya que es un impulso primario que no puede ser suprimido. El postmodernismo examina la implicación sexual investigando la posibilidad de su compatibilidad con la preservación de la identidad personal (1987: 24).

Como se ha visto, el sexo es sinónimo de apertura al otro. Si puede haber cierta compatibilidad de la actividad sexual con la preservación de la identidad personal como apunta Navajas, ello supone que la apertura al otro también es fuente de consolidación de uno mismo. Se trata de abrirse para mejor conocerse. Si el otro es quien me permite conocerme, la relación que mantengo con él ha de ser desde luego una relación basada en la sinceridad. En nuestros autores, las crisis sentimentales que presentamos en sus obras juegan probablemente un factor capital en la identidad de los personajes. El ejemplo más patente es el de Laura y Julio en *Millás*. La distancia que se instala de manera progresiva entre ambos nace del que, como vimos, sus relaciones cotidianas se limitan a simples formalidades, lo cual significa que la pareja ya no se relaciona desde algún tiempo. Ello es sin duda la consecuencia del engaño sufrido por Julio, ya que Laura mantenía ya relaciones sexuales con Manuel. De hecho, Manuel es quien hizo que Laura descubriera su cuerpo, como habíamos leído en uno de los correos electrónicos de la masajista. Si las relaciones sexuales fortalecen la identidad, su ausencia, en nuestros personajes, también pueden jugar en ocasiones el mismo papel. Lo hemos visto en el propio Julio, ya que cuando se distancia de su mujer es cuando se da cuenta de la importancia de esta en su vida. Lo cual lo lleva a vivir bajo la piel del amante de su mujer, sin lugar a dudas con el fin de simular las sensaciones desde otra piel. Por otra parte, el hecho de tener varias experiencias sexuales es un rasgo característico del posmodernismo, en la medida en que es la manifestación de la personalidad múltiple de los sujetos. Lo explica bien Navajas cuando dice:

...el yo postmodernista no tiene una identidad sólida y permanente. De acuerdo con esta falta de identidad, los personajes de la novela tienen una naturaleza sexual mutable y oscilante, no fija: carecen de una personalidad sexual única; alternan entre la masculina y la femenina o culminan simultáneamente características de ambas. De este modo, uno de los principios más seguros del yo clásico-la fijación sexual del sujeto- queda impugnado. El yo se convierte en un recipiente sexual vacío que puede ser llenado de varios modos simultánea o alternadamente (1987: 26-27).

Esta actitud consistente en diversificar su sexualidad es, desde luego, el resultado de la falta de puntos de referencia de los sujetos en perpetua búsqueda de la construcción de sus personalidades. Otros ejemplos se pueden encontrar en Millás. El ejemplo que más nos llama la atención es de los personajes del mismo nombre, Laura y Julio, en *El desorden de tu nombre*. Si en *Laura y Julio* se trata de un caso de disonancia, en esta última obra, nos encontramos más bien ante un ejemplo de asonancia entre ambos personajes. Como habíamos visto, Laura engaña a su marido, Calos Rodó, el psicoanalista de su amante Julio. Al final, los narradores de ambas obras nos presentan ante situaciones casi similares: la muerte del amante y del marido, respectivamente, en situaciones en que el marido y el amante no parecen sospechosos. Como en *LJ* donde las tres entidades toman conciencia de sus personalidades a partir del momento en que se produce el engaño o se rompe la relación entre la pareja, sucede igual en *EDDN*. En efecto, cuando el psicoanalista sospecha la relación entre su mujer y su paciente es cuando se interesa más por este en las sesiones terapéuticas. Y como es dable observar, el sexo es el elemento que posibilita estos diferentes triángulos.

En Orejudo, el papel del sexo se ve mucho más en la relación entre Helga y el escritor W. Lo notamos desde el momento en que ambos se reconcilian, después de permanecer distantes. Si ambos se encuentran en circunstancias particulares, quizá propicias a no favorecer una relación duradera si se toma en cuenta el objetivo de la propia Helga, atraída más por el escritor que por el marido, podemos pensar que el sexo cumple un papel menos importante en la relación. Es lo que posibilita y fortalece a la vez la reconciliación, como hemos visto, aunque la pareja terminará por separarse definitivamente más tarde.

La búsqueda de la experimentación sexual también se nota a través del desorden institucionalizado a través del mismo sexo. Es el ejemplo de los casos de prostitución frecuentes en Millás: las estudiantes prostitutas de los hoteles, la prostitución ejercida por personajes centrales en las obras. En Orejudo, este fenómeno está mucho más relacionado con el sadismo, como hemos visto con las prácticas sórdidas de los vídeos donde las altas personalidades abusan sexualmente a niños. Más que para fortalecer las identidades de los altos dignitarios implicados en estos actos, el sexo les propicia poder. Del mismo modo, la presencia de personajes bisexuales u homosexuales en el corpus se inscribe en la línea de la búsqueda de sus personalidades fragmentadas. Si en la ordenación jerárquica del sexo, el hombre suele considerarse como el sexo fuerte, primordial, del que deriva la mujer, el sexo débil, en el modelo de Freud, en cambio,

“la mujer se percibe como un hombre diferente, en la que la castración y la envidia del pene subrayan una insuficiencia e inferioridad inequívocas” (Navajas, 1987: 27). Ello puede justificar las fuertes personalidades de ciertos personajes femeninos de Millás. Como ejemplo, tenemos a Amanda, en *Laura y Julio*. Si tradicionalmente la mujer era considerada ama de casa, en la obra indicada, nuestro personaje se niega a jugar tal papel. Está obsesionada por cierta inversión del ‘orden’. En los momentos en que se prepara para salir, con el fin de ejercer la prostitución, como hemos visto, solicita los servicios de Julio para que este se quede con su hija Julia. De este modo, Julio se dedicará a ciertas tareas domesticas en los momentos de ausencia de Amanda. Del mismo modo, se empeñará en ordenar la casa, en la que impera el desorden, hasta en los lugares insospechados de la casa, signo de la idea del cambio del orden, impulsada por la madre de Julia. Otra cosa que se puede retener de las salidas de este personajes, acompañada siempre por un taxista, es que nunca se atreve a decirle a Julio el motivo de sus salidas, lo cual podría concebirse como una falta de sinceridad, asimilable con la mentira, presente en nuestros personajes como veremos a continuación.

2-13- La mentira en nuestros protagonistas

Bettetini presenta un panorama de la mentira y según ella, es tan antigua como la creación del propio mundo. Es un elemento presente en toda la sociedad. Supone la presencia de dos personas, en la medida en que uno no puede engañarse a sí mismo. La mentira se fundamenta en “las palabras que ocultan hechos que se prefiere mantener ocultos” (2002: 12). En este sentido, como opina Calvino, “La mentira no está en el discurso, está en las cosas” (1985:74). La mentira está presente en todos los ámbitos de la sociedad y puede manifestarse de varias maneras: los disfraces, los gestos, las palabras, etc. El hecho de que no pueda haber nunca una reproducción exacta de un acontecimiento se entiende como una forma de mentira. Por lo tanto, todas las novelas son una forma de mentira. De hecho, Eco consideraba al signo como “todo aquello que puede utilizarse para mentir” (2000: 17). La mentira está presente en los tribunales, en los medios de información de los que nos nutrimos cotidianamente. La mentira está en el interior de todos los seres humanos. A veces, en la propia sociedad, a la gente le gusta que la engañen, como opina Bettetini. Por ejemplo, a los electores, les gusta que los políticos les engañen para seguir soñando, del mismo modo que los lectores desean que los periódicos introduzcan de vez en cuando elementos de mentira para que el periódico deje de ser feo (2002: 9-10). La propia intención de engañar a una tercera

persona puede considerarse una forma de engaño. Del mismo modo, el engaño está vinculado a la mentira que, a su vez, está relacionada con la verdad como se puede apreciar en Eco, quien considera la semiótica general como una teoría de la mentira. Opina que “si algo no puede utilizarse para mentir es que tampoco sirve para decir la verdad: de hecho, no sirve para decir nada” (2000: 17).

En Juan José Millás, por ejemplo, ya en *Dos mujeres en Praga*, Álvaro Abril decía de su biografiada, Luz Acaso, que “era imposible saber cuándo miente y cuándo dice la verdad” (2002: 128). Esta situación plantea el problema de la evolución del ser humano y de su relación al mundo. Esta observación del personaje, relacionada con la actitud de la biografiada, recuerda el *vanishing point* de Canetti, “donde sin darse cuenta, el género humano habría salido de la realidad y de la historia, donde toda distinción de lo verdadero y lo falso habría desaparecido, etc. ” (Baudrillard, 2009: 16)⁷¹. Si el salir de la historia y la realidad significa imponer otra realidad, en detrimento de la existente, entonces lo relacionaríamos con la propia actitud de María Luz, y sobre todo con el misterio que encierra al acercarse a su hijo fingiendo desconocer la relación que les une. Desde su perspectiva, lleva dos vidas que alternan en función del lugar en que se encuentra.

En Orejudo, las mentiras pueden entenderse desde dos perspectivas: si son el hilo conductor que posibilita la continuación de las investigaciones, también permiten aclarar el carácter ambiguo de la historia. En el mismo sentido, nos encontramos con personajes que presentan identidades distintas de las que son. Existe una serie de mentiras, perpetradas por personajes, con el fin de empujar a los protagonistas a indagar. Una de ellas es el caso de Magdalena, antigua colega de Cifuentes. En efecto, para ganar la confianza de Antonio y fotografiar -su especialidad era fotografiar el

⁷¹ Incluso en el mismo Baudrillard, no vivimos en tiempo real, por nuestras percepciones que no siempre actúan con normalidad. Del mismo modo, las cosas viven en diferido, por la velocidad relativa de la luz sobre ellas (1996: 77). Por otra parte, se nota que el exceso de realidad ha hecho que esta ya no existe. Objeta: “Vivimos en la ilusión de que lo real es lo que más falta, cuando ocurre lo contrario: la realidad ha llegado a su colmo. A fuerza de proezas técnicas, hemos alcanzado tal grado de realidad y de objetividad que podemos hablar incluso de un exceso de realidad que nos deja mucho más ansiosos desconcertados que el defecto de realidad, que por lo menos podíamos compensar con la utopía y lo imaginario, mientras que para el exceso de realidad no existe compensación ni alternativa” (1996: 91). Los orígenes de este fenómeno ya estaban presentes en el modernismo donde, en opinión de Foucault, no existen límites. Por eso, el modernismo “pierde su punto de apoyo y se inquieta por los límites de su propio lenguaje, de sus capacidades de decir plenamente lo verdadero. La ilimitación de lo normativo forma, en este sentido, el zócalo de una inquietud de los límites, bajo la forma singular que toma en el mundo moderno...” (2007: 106).

miembro de los escritores célebres-, ella intenta mentirle que el verdadero motivo de la expulsión de su amigo Cifuentes de la universidad de Missouri era el acoso sexual, al contrario de lo que se sabía oficialmente, a saber, el motivo racial. De hecho, le confiesa que fue pillada por alumnos con la alumna negra, Nela Williams, en su despacho. Y al contarlo a quien estaba en el centro del asunto, Cifuentes, este vuelve a dudar por un instante de la verdad sobre el caso de Castillejo, que había sacado a luz ya (208-209). Por otra parte, para confrontar los datos, Antonio se mete en los pasos de la antigua mujer de Arturo, Lib, y tras el encuentro, la exclamación de esta refuerza el grado de autobiografía de la obra: “-¡Qué sorpresa tan agradable! ¡El escritor Antonio Orejudo!” (211). Aquí, se nota que Antonio se convierte también, en cierto grado, en investigador. Porque en realidad, al volver a Teaneck, resulta que es más para obtener de Lib la buena versión de la expulsión de Cifuentes de Missouri que para saludarla o hacer sus compras como dejó entender. Ya no se tarda en notar las esperas de Antonio en las conversaciones que mantienen en el restaurante, ‘Innocent’, donde se han retirado para comer. Tras contestar a la mujer que estaba al tanto de su divorcio, y también de su amigo, por cuestiones de racismo, afirma: “Y tensé los músculos, a la espera de que Lib me dijera lo mismo que Magdalena. Pero no lo hizo” (214). Lo cual confirma desde luego la versión oficial de dicha expulsión. El carácter oficial de los hechos está relacionado con la historia en la que suelen variar puntos de vista, en función del grado de los protagonistas con los propios hechos.

Por otra parte, la gran mentira en Orejudo se percibe en *Ventajas de viajar en tren*. Se hace también desde la perspectiva de dar continuidad al relato. Se hace a través de la figura de Martín Urales de Úbeda, a través de su doble personalidad. Al presentarse como Amelia Urales, su inexistente hermana, logra captar la atención del psiquiatra quien investiga hasta llegar por casualidad a casa de los Úbeda, donde sigue sufriendo las consecuencias de la mentira, como desde el principio. Ya que lo curioso es que, como se puede observar, al intentar desvelarle la verdad al psiquiatra, Martín, desde la perspectiva de la inexistente Amelia, sigue mintiendo en la medida en que aún no menciona que quien habla es el propio Martín: “-Te he mentido” (42)/- “La verdad es que mi hermano nunca ha sido militar” (42)/- “De todo lo que te he dicho, la única verdad es que es manco” (42). Esta mentira se hace más posible a través de la manquedad a la que alude, en la medida en que ha conseguido disfrazarlo, bajo un

atuendo de mujer. Esta intertextualidad, donde en realidad presenta su propio carácter manco como única verdad de todas las mentiras perpetradas y asumidas, cuestiona en cierta medida la historia. Es el ejemplo de otro procedimiento utilizado por Orejudo con el fin de aclarar tal propósito, como veremos a continuación, donde la objetividad y la subjetividad se presentan como dos formas que permiten aclarar el carácter ambiguo de la Historia.

Al principio, Desmoines y Gregorio Toledano son presentados como dos amigos y figuras del sistema. La particularidad del relato es que se basa en la superposición de realidades distintas, donde se llega a un punto en que lo que nos ha sido contado en un principio contrasta con lo que se descubre luego. Por ejemplo, cuando termina la guerra civil, nombran a Toledano Rector, sustituyendo así a su amigo y maestro. Y al día siguiente, hace una lista de responsables y profesores que había que fusilar, donde en primer lugar aparece Desmoines. Y según precisa el narrador, lo ha hecho Toledano por pura envidia que por ideología política. El propio Cifuentes, por ser discípulo de Desmoines, lo confesará también al narrador presentándolo como realidad, y desde luego, nos llama otra vez la atención sobre la realidad. Esto plantea desde luego el problema de la subjetividad de la Historia. Leemos: “...Cifuentes me dijo que todo esto que acabo de escribir y que hasta hoy sigue constituyendo el relato oficial de los hechos, no tenía un ápice de verdad. El tal Gregorio Toledano, por ejemplo, no existía y Desmoines no tenía nada de víctima” (105). Esta idea del carácter subjetivo de la historia se asemeja un tanto con la reflexión de Hayden White, al hablar de la dificultad de “obtener del pasado textos que nos permitan aprehender directamente la verdadera historia” (Wadie Said, 2004: 15). El hecho de otorgar otro sentido a la Historia, en general, se halla sin duda en detalles de la vida en que se encierran mentiras. Es patente el recuerdo de la cena de despedida que Desmoines dijo haber preparado, mientras que en realidad, era una lata de conserva, según había descubierto Cifuentes aquella noche (106). Si luego el motivo del intento de Cifuentes de encontrar al narrador, su amigo Antonio, era el de contarle lo sucedido con Desmoines, no cabe duda de que el principal motivo era su deseo de escribir un libro sobre el mismo Desmoines, contando de las aptitudes de narrador de su amigo.

La ruptura con todo lo anteriormente dicho sobre Desmoines nace probablemente de la disconformidad de los hechos, donde también es posible leer una especie de conflicto en el estatuto de la historia, la literatura y la narración. Si en el principio se ha creído en Desmoines, las pruebas, entre ellas unos archivos, que trae

Cifuentes luego aclaran sobre su falsedad, como veremos más tarde. Recordemos que En la intertextualidad, hay un “encasillamiento de fuentes, que otorga a la historia un halo de ambigüedad, dado que la fuente no parece segura” (Eco, 2002: 228). Pero ¿basta con tener archivos para contar realmente con la realidad de los hechos? Probablemente no, en la medida en que Cifuentes intentará contar con otros factores externos, como testigos o el talento del propio narrador. Desde luego, ¿son realmente fiables estos últimos elementos? ¿No nos encontraríamos en un permanente círculo vicioso, en que una franja de personas tenga la clave de todo?

En efecto, el problema de la objetividad de la Historia se nota también a través de Florencio Castillejo, profesor de español en Estados Unidos. Este vuelve a España a los sesenta y dos años, dejando atrás los privilegios económicos de catedrático que le brindaba el Dartmouth College. En la universidad española a la que se traslada, decide revelar un secreto insospechado. Castillejo presenta entonces a su padre, Claudio castillejo, como verdadero fundador de la universidad, contrariamente a Desmoines, quien se presentaba y quien era conocido como tal. La realidad es que “Augusto Desmoines (...) había falsificado la Historia y construido un pasado fabuloso que no tenía ningún punto en común con la verdad” (142). En esto, la mentira resulta ser la principal arma con que se sirve para transponer lo realmente sucedido. Cuando Desmoines cuenta por todas partes que su amigo Toledano ordenó fusilarle, junto con otros administrativos y profesores como mencionamos ya, y que para escapar “tuvo que esconderse durante quince meses en un aljibe” (153), en realidad, el propio Desmoines era quien hizo fusilar a su padre Claudio Desmoines y se escondió en el aljibe, no solo para acostarse con su propia madre de quien estaba locamente enamorado, sino también por fama, reivindicando el estatuto de creador de la universidad y falsificando así la Historia. Esta falsificación se hace presente también a través de la usurpación de títulos por nuestros personajes.

Si la caracterización profesional es uno de los modos de identificación de los personajes, en Orejudo, no siempre nos encontramos con sujetos dispuestos a revelarnos su verdadera personalidad. De hecho, la mentira aparece de manera constante a través de las falsas profesiones de sus personajes. En efecto, estos se presentan bajo una identidad que en realidad no es suya. El ejemplo más ilustrativo es el de Ángel Sanagustín, presentado como psiquiatra, hasta el momento en que descubrimos que es un paciente. Del mismo modo, encontrado tal caso en Manoel, “Hasta que un día Fat se enteró por casualidad de que Manoel no era psicólogo sino veterinario” (80).

Generalmente, es una obsesión por una profesión relacionada con la psique de los individuos.

En suma, podemos decir que las diferentes manifestaciones de la mentira tanto en Millás como en Orejudo es una característica que define a sus personajes. Podríamos decir que si a veces lo hacen de manera voluntaria, del mismo modo, lo podemos entender como una realidad propia a sus personalidades escindidas. Desde este punto de vista, estos actos podrían considerarse como parte de la esquizofrenia que les caracteriza.

2-14- La esquizofrenia

Como vimos en alguna ocasión, en la evolución social, los cambios ideológicos también suelen acarrear cambios terminológicos. Si es evidente que lo nuevo suele oponerse a lo antiguo, a lo pasado, del mismo modo, es posible, a veces, operar un cambio situándose en una misma línea. Para referirse a los conceptos más utilizados en el pensamiento posmoderno, por ejemplo, Lozano Mijares menciona lo siguiente:

Conceptos propios de la episteme moderna como angustia, alienación, histeria, neurosis, aislamiento radical, anomia, soledad o rebelión individual ya no son apropiados para definir la sensibilidad posmoderna: han sido sustituidos por la esquizofrenia, la fragmentación, la autodestrucción y la muerte del sujeto en tanto que final del yo o del individuo autónomo burgués (2007: 98).

Aparte de las tres formas que son hebefrénica, catatónica y paranoide, la esquizofrenia, clínicamente, remite a ciertas conductas del ser humano⁷². La esquizofrenia se asimila con la locura. Hoy en día, la cuestión de la locura ha alcanzado un nivel tan alto que está ligado con varias disciplinas. Incluso se puede pensar que la locura es el centro, el elemento común que une dichas disciplinas. En la historia de la humanidad y sobre todo en Europa, la locura casi siempre se ha relacionado con el ser humano. Su concepción era distinta según las épocas. En la Edad Media, por ejemplo,

⁷² Laplanche y Pontalis la definen del siguiente modo: “incoherencia del pensamiento, de la acción y de la afectividad (que se designa con las palabras clásicas ‘discordancia, disociación, disgregación’), la separación de la realidad con replegamiento sobre sí mismo y predominio de una vida interior entregada a las producciones de la fantasía (autismo), actividad delirante más o menos acentuada, siempre mal sistematizada; por último, el carácter crónico de la enfermedad, que evoluciona con ritmos muy diversos hacia un ‘deterioro’ intelectual y afectivo, conduciendo a menudo a estados de aspecto demencial, constituye para la mayoría de los psiquiatras, un rasgo fundamental, sin el cual no puede efectuarse el diagnóstico de esquizofrenia” (1983: 128).

se consideraba como un castigo divino. Pero ya a partir del siglo XVI⁷³, adquirió un estatuto ambiguo. Por una parte, la presencia de este fenómeno se veía como un signo del fracaso de Dios, esto es, del bien en menoscabo del mal, de Satán. Por otra parte, marcaba los límites de las ilusiones humanas, una crisis o una falta de confianza en la razón, por lo que a través de la locura, se ridiculizaba a los eruditos y a los teólogos que se consideraban como los dominadores de todos los conocimientos del universo. En el XVII, y sobre todo con Descartes, el concepto evoluciona y tiende a vincularse con el universo de la enfermedad, el delirio como el hecho para el que sufría este mal, el loco, de considerarse como extranjero a sí mismo. Era en cierta medida sinónimo de la amoralidad. Según Evrard, hablando de Descartes, la razón es un don dado por Dios a todos los seres humanos, de modo que el loco no puede ser considerado como aquel que ha perdido la razón sino aquel que tiene actitudes inhumanas, reconocible a través de su lenguaje delirante. Objeta que “La folie se reconnaît de façon transparente à l’atteinte de l’esprit et du corps, au langage délirant du sujet, pris dans l’irrationnel de sa passion et assujetti aux images de ses désirs” (1995: 45). Si la locura es considerada a veces como manifestación de la sinrazón, en el XVIII, sin embargo, los análisis médicos intentaron ofrecerle un tinte positivo mediante sus diferentes catalogaciones en clases, géneros y especies. Con el paso del tiempo, sobre todo en el siglo de las Luces en Francia, el concepto adquiere otros matices y deja de confundirse con lo irracional, por lo que al loco, se le confunde con un alienado. En el XIX, la psiquiatría ofrece una mejor perspectiva del loco, que puede estar encerrado en un centro específico donde recibe cuidados capaces de curarle de su locura. Con el tiempo, la locura ha ido tomando cuerpo en distintas áreas de los saberes. De este modo, está fuertemente relacionado con la literatura, porque como esta, se fundamenta en las palabras del paciente que transgreden también los códigos de la lengua. Son lenguajes que hay que descifrar para intentar desvelar la personalidad de los sujetos, ya que manifiestan el pensamiento, el cuerpo o el grito, por decirlo así, de quienes los articulan. Nos parece oportuna la siguiente definición de Jameson al respecto:

El esquizofrénico no puede ordenar coherentemente el presente, el pasado y el futuro no sólo de la frase, sino también de su propia identidad, de su vida psíquica: ya no puede

⁷³ Véase a Michel Foucault (1972). En efecto, Foucault menciona que en los siglos XV o XVI, cuando se había logrado eliminar la leprosería en Europa, se internaban a los locos en leproserías. Los locos eran sujetos que había que apartar de la sociedad y es una realidad que presente en varias sociedades hoy en día, donde al loco se le considera como un ser peligroso.

concebir su identidad como algo estable, como algo que persiste a lo largo del tiempo, y se ve arrojado a ‘vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte’ (1982: 177).

Más allá de eso, la locura, en el mundo contemporáneo, es algo todavía de moda en la medida en que casi nos concierne a nosotros todos. La locura es ausencia de lenguaje, ausencia de obra, el silencio de un lenguaje ahogado, rechazado, como opina Felman (1978: 13). Desde luego, el tema de la locura en literatura consiste en devolverle la palabra, restituirle su lenguaje. Pero sin embargo, hace falta relativizar, con Felman, la relación entre literatura y locura, que es el punto de partida de un conflicto en que el segundo tiende a hacer desaparecer el primero. Lo dice: “Il existe entre littérature et folie, un rapport obscur mais constitutif, ce rapport tient à ce qui les barre, à ce qui les voue lune à l’autre au refoulement et au démenti” (1987: 15). Si por cierto existe una estrecha relación entre literatura y locura, el caso del *Quijote* es probablemente el ejemplo más significativo para ilustrar esta realidad. En efecto, en esta obra, la locura se manifiesta de dos maneras. Por una parte, a través del deseo expresado por el protagonista, en el texto propiamente dicho; pero por otra parte, este hecho se vislumbra a nivel estructural, en la medida en que la obra alude, en varias ocasiones, a una aventura en el interior del lenguaje, o lo que es igual, la obra es un texto escrito por libros. Desde este punto de vista, la multiplicidad de voces presentes en la narrativa posmoderna se relaciona en cierta medida con la propia esquizofrenia, a ejemplo del desorden imaginario que circula en la mente del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* (168-170), tras el viaje, de una semana, de su mujer para el Congreso Internacional de Rectores.

La locura es una de las realidades características de los protagonistas de Juan José Millás. A diferencia de Orejudo en cuyos personajes veremos síntomas de locura, en el sentido propio de la palabra, en Millás, sin embargo, parece ser algo subyacente. Porque los protagonistas millasianos llevan una vida normal. Pero quienes viven con ellos tienen la sensación de notar rasgos que apuntan a cierto desajuste mental y esto plantea el problema de saber si realmente los locos solo son quienes están encerrados en manicomios. Si la locura ya no se concibe en su forma tradicional, es obvio que nos encontramos ante una inversión de las normas, debida probablemente a la búsqueda

creciente de la libertad social. Por eso, Foucault hablaba de un “gigantesco encarcelamiento moral” (2007: 106) para describir la situación de crisis generalizada de la época moderna. De hecho, esa inversión de la norma ya no considera al loco como sujeto sometido al encierro como era el caso en la época clásica. Esta realidad se verifica también en Orejudo. En las primeras líneas de *Ventajas de viajar en tren*, hay como un conflicto, una enemistad entre Ángel Sanagustín y el doctor Crespo, quien internó al marido de la mujer al que se dirige en el tren. Son disputas originadas por sus distintas concepciones acerca de la locura, y de Crespo, dice Sanagustín: “Él está orgulloso de la humanidad, del hombre, y considera que la locura es el refugio del individuo frente a la alienación social. Esta idea, que afortunadamente ya ha pasado de moda, ha sido catastrófica. Catastrófica no sólo para los enfermos, sino para la filosofía de la disciplina psiquiátrica” (18).

En *Laura y Julio*, por ejemplo, Laura informa a su amante, Manuel, sobre el comportamiento de su marido a ella, Julio, conocido ya como un hombre opaco. Objeta: “A veces, he llegado a pensar si no viviré junto a uno de esos locos que llevan una vida más o menos normal hasta que algún suceso exterior despierta del todo su demencia” (131). Esta situación estaba descrita ya por Manuel, informado por la misma Laura, al describir a la pareja como personajes de novela. Si caracteriza a Laura por su ambigüedad, sin embargo, presenta a Julio como un ser completamente loco. De hecho, se lo dice: “- (...) yo te imagino como un personaje que un día, durante su juventud, se dio cuenta de que estaba loco y desde entonces no ha hecho otra cosa que ocultarlo” (15). Esta actitud la encontramos en *El mundo*, donde Juanjo, en su infancia, está presentado como un personaje que vive con locura y se esfuerza por esconderla.

En *Lo que sé de los hombrecillos*, de manera general, nuestro protagonista, como ya se sabe, es un personaje claustrofóbico. Padece de una crisis de desdoblamiento de personalidad. Vive casi recluso y encerrado, ensimismado por lo que a este tema se refiere. Por eso, no deja ningún indicio de sospecha por parte de su propia mujer. Su actitud se convierte incluso en algo normal, con lo cual, desde su punto de vista, quienes pueden tenerle la simple sospecha se convierten en enemigos o en personajes que hay que evitar. En la cena organizada por su mujer, por ejemplo, evita al decano de Psicología, Honorio Gutiérrez. Sin embargo, las expresiones de éste (‘estados crepusculares’, ‘labilidad afectiva’, rumiaciones obsesivas’), que él capta desde cierta distancia y que menciona que le gustan para sus artículos, parecen definir sus propios trastornos. Para enmascararlo, no tarda en aplicar esas expresiones al terreno de la

economía y en asociarlas con las actuaciones del yerno de su mujer. Del mismo modo, se ve claramente la idea que tiene de sí mismo como personaje normal cuando al referirse al decano, dice: “pensé que continuar evitándolo podría interpretarse como la prueba de que yo padecía algún desarreglo” (156). De hecho, en el momento de acercarse a Honorio, logra captar otra expresión, “estrechamiento del campo de la conciencia” (156) que parece definir bien sus comportamientos a la par que la propia observación del decano, coincidentemente, sobre los “cambios hormonales y psíquicos” (157) a los que se exponen personas de cierta edad como el narrador.

En *Ventajas de viajar en tren* de Antonio Orejudo, la esquizofrenia juega un papel determinante. El protagonista, a través de sus actos, denuncia irónicamente los problemas sociales. De este modo, la locura tendría una función irónica, donde el protagonista denuncia, a veces sin saber. Es un pedagogo, sin tener la plena conciencia de serlo. Ya desde el íncipit, empieza la obra por una técnica interesante: “Imaginemos a una mujer que al volver a casa sorprende a su marido inspeccionando con un palito su propia mierda. Imaginemos que ese hombre no regresa jamás de su ensimismamiento, y que ella tiene que internarlo en una clínica para enfermos mentales al norte del país” (11). Al final, resulta que este lenguaje que da la impresión de limitarse a un mero acto imaginario, pues se averigua realmente ya que luego se nos muestra como vuelve la mujer en cuestión, Helga Pato, a Madrid, después de haber internado a su marido en este manicomio. Estas primeras líneas dan cuenta de una sociedad en que la esquizofrenia se ha convertido en una realidad recurrente. Está presente, incluso, en los personajes que muestran signos aparentemente normales. En el diálogo entablado en el tren con la mujer del enfermo, diálogo que reviste la forma de un monólogo, el psiquiatra explica con grandes conocimientos estas enfermedades, dando incluso ejemplos de sus manifestaciones; describe cómo son los esquizofrénicos, su personalidad. En efecto, su trabajo en esta institución consiste en estudiar estas patologías mediante el discurso de los enfermos, como hemos dicho ya. Algunos razonamientos de dicho diálogo hacen pensar que todos los seres de este espacio ficticio son esquizofrénicos como leemos en esta serie de interrogaciones contenidas en la larga cita que viene a continuación:

Pero ¿quién hoy día no es más o menos esquizofrénico? ¿Quién no ha tenido alguna vez la sensación de ser observado o vigilado? ¿Quién no ha pensado alguna vez que un locutor se refería a nosotros cuando daba una noticia? ¿Quién no ha sentido alguna vez

que los demás se enteraban de nuestro pensamiento? ¿Quién no ha oído alguna vez voces que comentaban nuestros actos y nos daban órdenes (16).

Esta circunscripción del tiempo, mediante el referente ‘Hoy en día’ deja constancia el que el rasgo descrito es característico de una época bien definida, en ocurrencia la nuestra. La esquizofrenia supone, como dice Lacan, una ruptura en el significado de la cadena constitutiva donde se produce la significación. Describe el estado de una entidad incapaz de relacionarse consigo misma o desde su propia perspectiva el pasado y el futuro, de ahí que su identidad se encuentre fragmentada⁷⁴. En realidad, Martín sufre de una enfermedad descrita aquí por su hermana ficticia, porque en realidad se trata de él mismo (137-138). Lo cual puede considerarse otra forma de burla. El hecho de dar la impresión de que otra persona es quien describe la patología que sufre es una forma, por parte de nuestro protagonista, de tomar distancia con el fin de mejor captar las manifestaciones que sufre. El mismo fenómeno sigue cuando Helga llega a su casa y se da cuenta de la necesidad de llamar a la dirección que le indicó Sanagustín para devolverle la carpeta. Al hacerlo, alguien contesta, afirmando que no la reconoce ni ha perdido una carpeta. Sin embargo, cuando insiste y acude al lugar mismo, Helga es recibida y descubre en realidad que quien le contestó era el marido de la hermana del que se hacía pasar por el psiquiatra, el verdadero Sanagustín. De ahí que lleguemos a saber cuál era la enfermedad de Martín: doble personalidad. De este modo, descubrimos también la falsedad, la invención de todo lo contado por Martín (139). Las interrogaciones de Sanagustín parecen aclararnos sobre el protagonista: “-¿Mentir forma parte de su terapia? ¿Inventarse cosas? ¿Suplantar personalidades? Hacer perder el tiempo a las personas (...) forma parte de su terapia de rehabilitación?” (137).

En suma, la esquizofrenia es un tema presente en nuestros dos autores. Se encuentran en gran parte de las actuaciones de sus personajes donde revisten formas diversas. Si en Orejudo se manifiesta de forma casi directa y abierta, en Millás, en cambio, aparece de manera sutil. Desde luego, ambos tipos de manifestaciones de la esquizofrenia refuerzan el carácter dual de la misma enfermedad. Pero en uno y en otro

⁷⁴ Lo explica Jameson como leemos: “...first, that personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one’s present; and, second, that such active temporal unification is the sentence, as it moves along its hermeneutic circle through time. If we are unable to unify the past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present, and future of our own biographical experience of psychic life” (1991: 26-27).

caso, sobre todo si nos apoyamos en los diferentes grados y relaciones de los personajes con la realidad, podemos decir que es un fenómeno probablemente vinculado a su pasado, a su infancia.

2-15- Psicología y lucha con el psiquismo

Aparte de su función reproductora, el sexo es uno de los elementos que permiten al sujeto conocerse. Su uso está reglamentado según las leyes y los códigos de cada sociedad, época o convicción religiosa. En Europa, Foucault, como otros autores, se dedicó a la labor interpretativa de los sueños sexuales que están enlazados con las relaciones del ser humano consigo mismo, con la familia y con la sociedad en que vive. Su excesivo deseo puede provocar fantasmas, con el resultado de las masturbaciones. En Millás, el ejercicio de masturbación es muy frecuente en sus personajes. Es el caso de nuestro protagonista, en *Lo que sé de los hombrecillos*, quien se ofrece también al mismo ejercicio como vemos, a la espera de una prostituta en un hotel: “Entonces ocurrió algo realmente sucio y es que el hombrecillo, que se encontraba dentro de un cenicero colocado sobre la mesa de la habitación, comenzó a masturbarse (a masturbarme por tanto) y en cuestión de minutos (pocos) eyaculamos con furia sin que me hubiera dado tiempo siquiera a bajarme los pantalones” (64). Huelga recordar que tal fenómeno se nota también con Juan, en *Volver a casa*, a la espera de una estudiante prostituta en un hotel de Madrid. Tanto en el primer caso como en el segundo, tenemos la impresión de que la masturbación, seguida por la eyaculación, nace de la lucha a la que se enfrentan dichos agentes con su libido. Se puede ver ciertas similitudes en ellos, ya que les sucede eso al saber que les están llegando prostitutas a quienes solicitaron previamente. Pero también lo paradójico es que al final, se sienten como satisfechos, lo cual les produce el rechazo a las prostitutas con quienes ya no sienten ninguna gana de acostarse. El hecho de no haberse acostado con Vanesa puede significar una denuncia a la prostitución (en ese instante se desmayó el hombrecillo, tras la mezcla del alcohol y cigarro, detrás del televisor). El comportamiento sexual está estrechamente vinculado a la infancia del ser humano, de ahí la importancia del concepto de complejo. El complejo es el “Conjunto organizado de representaciones y de recuerdos dotados de intenso valor afectivo, parcial o totalmente inconscientes. Un complejo se forma a partir de las relaciones interpersonales de la historia infantil; puede estructurar todos los niveles psicológicos: emociones, actitudes, conductas adaptadas” (Laplanche y Pontalis, 1983:

55). Cabe mencionar que este complejo se hace a partir de las relaciones mantenidas entre el niño y sus padres. Es el llamado complejo de Edipo:

Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada positiva, el complejo se presenta como en la historia de Edipo Rey: el deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma negativa, se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el progenitor del sexo opuesto (Laplanche y Pontalis, 1983: 61).

Los desequilibrios que conocen nuestros personajes pueden hallar su origen en su pasado o en su infancia, ya que “El complejo de Edipo desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano” (Laplanche y Pontalis, 1983: 62). La eficacia del complejo de Edipo proviene de que “hace intervenir una instancia prohibitiva (prohibición del incesto) que cierra la puesta a la satisfacción naturalmente buscada y une de modo inseparable el deseo y la ley (punto sobre el que ha puesto el acento Lacan) ” (Laplanche y Pontalis, 1983: 65). Los personajes millasianos son conscientes de este hecho. Ya habíamos visto las inquietudes del protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos*, por la posibilidad de que un hombrecillo recién salido del huevo de la mujercilla se acostara con la misma, lo cual sería un incesto.

En Millás, son numerosas las alusiones o escenas relacionadas con el Edipo. En *El mundo*, por ejemplo, la infancia de Juanjo nos revela su relación bastante compleja con su madre: “Mi madre me quiso. Quiero decir que me prefería (29)...Cuando digo que mi madre me prefería, quiero decir que estaba enamorada de mí” (2007: 30). Si estas relaciones son las que construyen el psiquismo del individuo, como hemos dicho, en cambio, contribuyen a desorientar la creación artística del mismo. De hecho, ese amor salvó al narrador del infierno, como él mismo confiesa, y habría consistido en hacer de él “un individuo opaco, intransitivo, sin intereses culturales, sin inquietudes filosóficas, sin ambiciones literarias⁷⁵, tal vez sin tendencias burguesas” (2007: 29). En ese amor, vemos una escena de erotismo, acaecido cuando con ocho o nueve años su

⁷⁵ Del mismo modo que un acontecimiento infantil puede influir negativamente en la vida posterior de una persona, también puede contribuir a fortalecer sus creaciones y a este respecto, ya lo mencionaba Freud, como vemos: “Un événement intense et actuel éveille chez le créateur le souvenir d’un événement plus ancien, le plus souvent d’un événement d’enfance ; de cet événement primitif dérive le désir qui trouve à se réaliser dans l’œuvre littéraire ; on peut reconnaître dans l’œuvre elle-même aussi bien des éléments de l’impression actuelle que de l’ancien souvenir” (En Tadié, 1987: 134).

madre le ofreció el pezón del que huyó, cuando estaba viéndola amamantar a su hermanito recién nacido (2007: 29). A partir de esta escena, el narrador se da cuenta del vínculo que le une a su madre. Desde luego, de este vínculo fortalecido por la similitud entre ambos (en palabras de gente, el narrador era su “vivo retrato” (2007: 30)), ha venido a nacer el largo recorrido de Juanjo para buscar su identidad. Su rostro se borra por la figura de su madre en el espejo. Para el entendimiento de la relación que mantiene la imagen con el objeto o la realidad representada, recurramos a Baudrillard quien nos proporciona las fases sucesivas de transformación de la imagen, en cuatro etapas, al final de las cuales la realidad se ve totalmente borrada: “es el reflejo de una realidad profunda/enmascara y desnaturaliza una realidad profunda/enmascara la ausencia de realidad profunda/no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (2008: 18). De hecho, dice nuestro personaje: “No me veía en el espejo porque cuando me asomaba en él descubría, en efecto, el rostro de mi madre sobre un cuerpo infantil” (2007: 30). Desde luego, nació un odio constante hacia aquellos que se parecen al narrador, lo cual le llevó a modificar partes de su cuerpo (corrección de su labio superior, corte de sus pelos, etc.) para materializar este distanciamiento para con su madre. En este intento de ya no identificarse con ella, el narrador llegó hasta el extremo de considerarla como físicamente muerta, sobre todo después de haber sufrido entre seis a ocho operaciones de las cuales siempre salía adelante. Pero huelga mencionar que al final, la muerte de su madre, en otras condiciones, le afectó tanto hasta el extremo de hundirle en una situación incómoda: después de consultas médicas observadas por el doctor Rafael Lozano, los servicios de una psicoanalista, Marta Lázaro, también conocida como Marta Spilka, con quien tuvo primero unos cuantos encuentros con el objetivo de establecer la relación psicoanalista/paciente. El choque proviene probablemente del que en su vida su madre le confesara que nunca moriría, lo cual contrastó en definitiva con la realidad el día de su fallecimiento.

Por otra parte, en nuestro corpus, aparece la psicología individual de los protagonistas. Si el sujeto es la máscara de los otros yoes, para aludir al sujeto transindividual de Goldmann, esta psicología individual puede considerarse colectiva o social, en la medida en que nuestros protagonistas se encuentran en permanentes relaciones con sus padres, hermanos, amigos o médicos. A veces, la insatisfacción de sus instintos les conduce a prescindir de ello. Pero huelga mencionar que fuera de este marco, los individuos con quienes mantiene el sujeto unas relaciones obligatorias

pueden parecer sin importancia. En estas diferentes relaciones en que el yo se encuentra ligado con otros, surge la psicología social y de esto, dice Freud: “...la psicología colectiva considera al individuo como miembro de una tribu, de un pueblo, de una casta, de una clase social o de una institución, o como elemento de una multitud humana, que en un momento dado y con un determinado fin se organiza en una masa o colectividad” (1988: 2563-2564). En la masa, es obvio que el individuo sufre transformaciones. Desde luego, el inconsciente juega un papel preponderante. Gustave Le Bon dirá que “Detrás de las causas confesadas de nuestros actos existen causas secretas ignoradas por todos. La mayor parte de nuestros actos cotidianos son efectos de móviles ocultos que escapan a nuestro conocimiento” (Freud, 1988: 2565). Según Le Bon, se borran las adquisiciones individuales, desapareciendo así la personalidad de cada uno de los que lo integran. De este modo, lo heterogéneo se funde en lo homogéneo. Las diferentes fluctuaciones de los sujetos de Millás y Orejudo, al no saber quiénes son en determinados momentos de sus vidas, podrían encontrar explicación en este sentido.

La posible relación de *El mundo con Letra muerta* se sitúa a nivel del ingreso de los protagonistas en el seminario. Ya en la segunda obra, el protagonista había sido acompañado al seminario con su padre y tío. Del mismo modo, Turis, en *Letra muerta*, es presentado como un religioso con vocación tardía. Desde este prisma de apreciación, *Letra muerta*, aunque publicada muy anteriormente, se consideraría una continuación de *EM* donde existe una relación amorosa entre Juanjo y su madre, lo cual produce en él cierto efecto. La posible relación a la que aludimos podría verse cuando a Turis le surgen los pensamientos contenidos en la larga cita a pie de página⁷⁶, tras dejar un correo destinado a su madre y en medio camino a la vuelta para la puerta de la clínica donde le recogería el padre Ramírez. Por otra parte, la relación de Turis cambió más bien tras un telegrama firmado por su padre, anunciando la grave enfermedad de su madre. Pero en su mente, seguía imaginando que era la firma de su madre, usurpada por su padre, para anunciárselo, hasta que lo realizó a su llegada a Madrid (2001: 98).

⁷⁶ “Esperaba una rápida y eficaz respuesta por parte de mi madre, de quien siempre he obtenido todo cuanto he querido. Aunque ahora revisado el desastre que ha sido mi vida, pienso que en efecto obtuve de ella todo, excepto aquello que siempre le pedí en secreto y que, honradamente, debo decir que no sé lo que es. Imagino, pues, que al llenarme de cosas y de cuidados no intentaba sino ocultar el hueco producido por lo que ella sabía que no podría darme cuenta. Pero, en fin, esta es una reflexión hecha en el momento de escribir, porque en el instante de actuar, mientras me dirigía a la óptica, sólo pensaba en la capacidad que tuviera ella para hacer lo que le pedía ahora sin necesidad de comprenderlo. Y lo que le pedía era que me dirigiera urgentemente un telegrama en el que me comunicara la aparición de una súbita y grave enfermedad en la persona de mi padre. Dejaba a su elección la clase de enfermedad y la redacción del texto con tal de que requiriera mi inmediata presencia en Madrid a fin de que pudiera asistir al fatal desenlace” (2001: 55-56).

Cuando en la habitación de la moribunda, solo con ella, las siguientes palabras de ella confirman la relación misteriosa entre ellos, a través del amor de su madre: “-Te queda muy bien la sotana, hijo. Te disimula la tripa. Para estar viva hubiera preferido que no te metieras a religioso. Pero de muerta que gusta verte así. Y es por egoísmo, sabes. Ya me lo he confesado. Si no te he de tener, prefiero que no estés con ninguna otra mujer” (2001: 99). Si en los ejemplos anteriores hemos notado que las relaciones de los personajes millasianos con sus madres son cordiales, en la mayoría de los casos, en cambio, son personajes conflictivos con sus padres.

2-16- Narradores de Juan José Millás y la figura del padre

El tema de la relación con el padre estaba ya presente desde el franquismo. La figura del padre quedaba asociada con la del dictador. Ya que durante los cuarenta años de dictadura, la figura de la madre quedó relegada a un segundo plano. Una vez llegada la democracia, muchos españoles se esforzaron a olvidar el pasado y entre otras cosas, como señala Moreiras Menor, “la figura de un padre que todavía se asienta entre nosotros como un fantasma” (2002: 150).

En Millás, del mismo modo que son importantes las relaciones entre los narradores o ciertos personajes con sus madres, no menos importantes lo son entre aquéllos y sus padres. Si estas relaciones son inexistentes en *Lo que sé de los hombrecillos* y son evocadas fugazmente en *Laura y Julio*, en cambio, son muy patentes en *EM*. En efecto, aparte de los lazos normales existentes entre los miembros de una familia, notamos en ocasiones ciertas repulsiones, aunque no físicas en la mayoría de los casos. El distanciamiento, debido a la falta de cariño recíproco, se vislumbra ya desde las primeras páginas cuando dice el narrador que “Mi padre (todavía no me sale el ‘papá’...)” (15). Este sentimiento se interioriza hasta el punto de instalarse en su imaginación como se puede leer, tras la evocación de un pasaje de *La soledad era esto*, en la playa: “Esa noche, en la cama, tengo la fantasía de que me peleo con él y le venzo” (19). Se le notamos también tras la muerte de su padre donde tenemos la impresión de que incluso hay un rechazo cómplice del reconocimiento de la imagen paterna, frente a la materna, por parte de ciertos responsables. Objeta Juanjo, al hablar de su padre: “Cuando murió y lo incineramos y guardamos sus cenizas en el columbario en que reposaban ya las de mi madre, nadie se ocupó de incluir también su nombre en la lápida (...) en la que sólo figuraba el nombre de mamá” (25-26). Del mismo modo, podemos hallar en la obra una serie de elementos comunes entre el

narrador y su madre, lo cual refuerza la armonía anteriormente mencionada: su común adicción a los fármacos (27), pese a la condena de estos, como subraya el narrador, a entenderse con las herramientas que aficionaban a su padre. La lucha contra el padre consiste también en poner a éste en última instancia o a darle menos importancia, con respecto a la madre, si se tiene que tomar en cuenta ciertas actuaciones aparentemente banales del narrador: el hecho de arrojar al mar las cenizas de su madre en primer lugar: “Vacié primero las cenizas de mamá, sobre las que a continuación dejé caer las de mi padre” (227). El uso de los verbos también deja entrever cierto grado de amargura o de violencia, entre ‘caer’ usado para los restos del padre y ‘vaciar’ para los de la madre. Incluso la falta de afección notable en el modo cómo denomina a sus padres es un indicio sintomático de esta distancia. Por otra parte, si asociamos las dos palabras del íncipit y del éxcipit de la obra, llegamos en cierto modo al mismo resultado, “Mi padre” (7) y “el último” (233).

En suma, el rechazo de la figura del padre se ve en las relaciones conflictivas de Juanjo con su padre. Podríamos interpretar la ausencia del nombre del padre en la lámina como una forma de negar la figura del dictador a la que se quiere arrastrar al olvido. Si la democracia nació de las mismas entrañas del franquismo, y no desde los ideales republicanos, como se sabe, ello puede sin duda explicar las actitudes de los dirigentes actuales. En la misma ocasión, la pervivencia de ciertos ideales del antiguo régimen justificaría la importancia del psicoanálisis en nuestros personajes, en constante lucha por despojarse de ciertas imágenes y recuerdos que no soportan a la vez que por seguir buscando un objeto que no consiguen obtener.

2-17- El psicoanálisis en Juan José Millás

En el marco del presente apartado, nos proponemos llevar a cabo una reflexión sobre el psicoanálisis en Millás. De este modo, recurriremos a otros textos suyos que tratan del tema, por las razones que hemos evocado ya, a saber que sus novelas mantienen cierta relación, a veces capital a la hora de captar la clave simbólica del pensamiento de nuestro autor. Asimismo, aparte de *Laura y Julio* y *El mundo* donde el tema está abordado, aunque con menos densidad, nos apoyaremos en *El desorden de tu nombre*. ¿Cómo y a través de qué mecanismos se manifiesta el psicoanálisis? Hablar de psicoanálisis supone tomar en cuenta dos hechos: la labor psíquica del inconsciente que hace nacer el texto en el lector y la labor de interpretación. De este modo, se podría comparar esta labor con la de un detective como leemos en Bergez: “On pourrait

comparer la psychanalyse au travail du détective: récolter les indices inconnus, inaperçus ou négligés; les trier et les mettre en relation entre eux et avec des indices plus évidents; les organiser pour trouver une solution à la fois convaincante et efficace” (2002: 84). Antes que nada, es dable mencionar que el psicoanálisis parte, a priori, de que existe un sujeto en situación de angustia, en busca de un objeto. En este proceso deben interesarnos el que cuenta, lo contado y en cierta medida, el que escucha, o sea, el psicoanalista. A través de las palabras del contador, es posible encontrar fisuras, incoherencias que sitúan el inconsciente⁷⁷ (Miller, 2010). El psicoanálisis parte, desde luego, del texto. Es un estudio inmanente, donde para entender al creador del texto, hace falta analizar su texto y no el inverso. Luego, la fase de interpretación tiene sin duda como objetivo el de desvelar la personalidad del sujeto inscrito dentro del texto como autor del mismo. Si las literaturas, de manera general, ofrecen un punto de vista sobre la realidad, el medio donde existe el ser humano, del mismo modo que su relación con ese medio donde se puede llegar a una visión del mundo, huelga mencionar que el psicoanálisis opera casi de manera análoga, en el sentido en que nos encontramos ante un conjunto de conceptos que tienden a descifrar el psiquismo humano: “Littérature et psychanalyse ‘lisent’ l’homme dans son vécu quotidien aussi bien que dans son destin historique” (Bellemin-Noël, 1978: 8).

En *El desorden de tu nombre*, Julio Orgaz es el sujeto. Tras la muerte de su mujer, Teresa Zagro, en un accidente de circulación, encuentra a Laura en un parque. A través de esta, de quien se enamora, intenta reconstituir su pasado, creyendo ver en ella la imagen de su mujer fallecida. Los mecanismos en los que vamos a enfocar aquí son por una parte el contenido o el significado del propio lenguaje, dirigido al psicoanalista, del que se desprenden incoherencias y repeticiones que son el reflejo de su yo. Por otra parte, como veremos, en el lenguaje del propio sujeto, aparece una serie de desplazamientos característicos de la crisis que experimenta. El paciente está presentado como “un sujeto sin memoria” (1988:72). Acude los martes y viernes al encuentro de su psicoanalista Carlos Rodó, en su consulta situada en Príncipe de Vergara. La principal razón por la que recurre a la terapia psicoanalítica de Rodó la descubrimos en el diálogo que tiene con Orlando Azcárate, joven escritor, como veremos más adelante,

⁷⁷ Jean Bellemin-Noël define el inconsciente como aquello que hace que el sujeto esté condenado a repetir incansablemente un pasado del que no se acuerda y a tomar por recuerdos lo que nunca volverá a repetirse bajo su forma inicial (1978: 124). Desde luego, el psicoanálisis literario es comparable con la búsqueda de la escritura en su génesis y en su funcionamiento, ya que el paciente se expresa mediante el lenguaje.

en el que este le hace una serie de preguntas que desembocan en la futura novela del propio protagonista, sobre su propia vida según aparece en el siguiente ejemplo donde en realidad él es el protagonista de esa novela:

Bueno, pues, por ejemplo, algunos días, por las noches sobre todo, tiene ataques de realidad. Es decir, que advierte que las cosas no son como son; o sea, que la realidad no da más de sí por más que la disfrace uno de ilusiones, proyectos, etcétera. Por otra parte, comienza a padecer también una alucinación auditiva; escucha en los momentos más inopinados una música profundamente ligada a su adolescencia (Millás, 1988: 91).

En esta situación, el sujeto intenta identificarse de buenas a primeras con un tercero, personaje que conoció en el pasado. En otras palabras, el sujeto tiene un objeto de deseo, lo deseado, pero que ha sido reprimido por las circunstancias que evocamos ya, la muerte de Teresa. En estas sesiones, la personalidad de Julio se libera y se crea en el discurso. La relación que mantiene el protagonista con Laura pronto le permitirá tener la impresión de estar viviendo una segunda vida con Teresa Zagro. De este modo, su psicoanalista no tardará en darse cuenta de que la mujer de la que le habla su paciente es su propia mujer. Holloway nos explica esta triple relación entre paciente, amante y esposo del siguiente modo:

El triángulo amoroso es también primario de su explícita configuración edípico. El protagonista es un psicólogo, el paciente es Julio, su rival amoroso y la mujer es la esposa del primero y la amada del segundo. El deseo es el motor, ya que provoca toda una serie de intrigas que se centran en los intentos de Julio de seducir a la mujer de su analista y así, usurpar el lugar del 'padre' psicoanalítico (1999: 339).

La obsesión de Julio por Teresa se hace a través de Laura, como hemos dicho ya, cuya cara se superpone en la de Teresa y sería desde luego la reencarnación de esta. Todos sus esfuerzos por conquistarla le llevan al final a creer que tiene a Teresa ante él. Laura le ayuda a ponerse en contacto con su mujer muerta, y en este caso el amor que le tiene el protagonista sería 'objetal' aunque más tarde dará la impresión de construir su vida con ella. Esta superposición, cuya meta es la del reencuentro de Julio con Teresa, se hace incluso de modo lingüístico, según Holloway cuando afirma acertadamente lo siguiente:

El apellido de Teresa, Zagro, es el palíndromo del apellido de Julio, Orgaz y, consecuentemente, en el juego de significantes, un nivel de desorden en El desorden de

tu nombre se revela en el hecho de que la asociación de un apellido es desplazado desde su referente hacia otro nombre, en una relación especular. Julio y Teresa son reflexiones, uno de la otra. Así, Teresa representa lo que Lacan denomina el objet petit a, el otro especular en el cual Julio proyecta su ser fragmentado (1999: 341).

Por otra parte, las redes de relaciones entre el protagonista y las dos mujeres cobra más importancia en la medida en que, como mencionado ya, Laura, el objeto, es como otro espejo de Julio, el sujeto. Esto nos recuerda el espejo de Lacan donde en cierto momento el sujeto, al mirarse en el objeto, llega a desaparecer con este. Más allá de las reflexiones de las que habla Holloway entre los apellidos de Julio y Teresa, podríamos decir que Julio se diluye en el espejo que es Laura, desaparece con Laura para refugiarse en Teresa de cuya imagen no consigue desprenderse, por ser el origen de los problemas actuales que conoce. En estas configuraciones, se puede observar una especie de juego complejo entre los tres personajes que constituyen el triángulo. A medida que Julio desvela su identidad al doctor, durante las sesiones en que le confiesa cosas de su vida pasada, va descubriendo del mismo modo cosas de la vida de Laura quien se le abre cada vez más durante sus encuentros amorosos. Lo curioso es que en este momento, los tres parecen fingir no saber lo que está sucediendo en el triángulo. Todo empieza la primera vez en que Laura fue a casa de Julio, en dirección de la Avenida de los toreros. Mientras conversaban, se asustó cuando éste le habló de su psicoanalista que en realidad era su marido como sabemos ya. Y cuando el amante le preguntó por lo que hace su marido, contestó que era ingeniero. En la misma ocasión, se acentúa el grado de superposición de la imagen de Teresa en la de Laura, cuando Julio “... le tomó la cara entre las manos, contempló con intensidad su rostro y comprendió que aquella melena era el marco de referencia de su vida” (Millás, 1988: 67). Por lo que se refiere a Carlos Rodó, se observa que no manifiesta ningún signo de repulsión por las confesiones de su paciente acerca de la mujer que acaba de conocer en el parque de Berlín, que es su propia mujer. Por el contrario, parece que siente alguna satisfacción en lo que le cuenta Julio; parece tomar cierto placer de lo que sucede a su paciente. Desde luego, por no haber parado a tiempo el peligro que ocurría, se nota un fuerte carácter de perversión en él, al oír a su paciente como leemos: “Quizá tuviera [el doctor] que aceptar entonces que la situación le gustaba hasta el punto de haber llegado a negar los indicadores de la realidad” (Millás, 1988: 73).

En el momento en que el psiquiatra se da claramente cuenta de esta realidad, se nota algún cambio de actitud por parte de su mujer quien se vuelve nerviosa, evita

algunas conversaciones de las que sospecha que sabe su marido lo que está pasando e incluso multiplica encuentros discretos con Julio. En el mismo momento, su esposo empieza a centrar su atención en ella. Y se confirma el que el objeto deseado es Laura porque cuando su marido empieza a percatarse de que ella le ayudó mucho en su éxito profesional, pensó un instante que hacía falta derivar a Julio a otro colega suyo: “Debía recuperarla, pues recuperarla con la misma fascinación que sentía cuando su paciente le hablaba de ella” (Millás, 1988: 72). Del mismo modo, la velocidad con la que Julio la seduce la conduce incluso a mentir a su esposo, con la complicidad de su madre a ella, dándole la certidumbre de visitar a una amiga que no era otra persona que su amante. Esta serie de mentiras, característica de los pacientes, llevan a pensar en ocasiones que Laura se convierte en la paciente tanto de su amante como de su marido, con el fin de alcanzar su objetivo, esto es, mantener esta relación con el primero. Del carácter mentiroso al que aludimos, Le Gaufrey, hablando de Lacan en *El yo en la teoría de Freud* menciona que en un primer período, el sujeto se caracteriza por su facultad mentirosa: “El hecho de que el sujeto esté desde el inicio ligado a la palabra y al lenguaje no lo acorrala en una definición tan implacable, ya que lo que lo constituye como tal (...) no es más que su capacidad de mentir en la relación que mantiene con otro sujeto” (2010: 15).

Por su parte, el juego de Julio se sitúa en dos niveles: por una parte, con el doctor donde se arriesga al confesarle la verdad, aunque con remordimientos luego, ya que “le irritaba sobre todo haber caído en la trampa de mencionar a Laura, que hasta entonces había ocupado el lugar más secreto de su conciencia y de su vida” (Millás, 1988: 61); y por otra con la propia Laura, a quien él confesó no haberle dicho nada al psiquiatra sobre la vida de ella y de cuya vida tendría una idea antes de querer seducirla, a lo que parece, según se lee a continuación en la boca del narrador: “Por lo que se refiere a Julio Orgaz, estaba claro que, inconscientemente, en algún lugar oscuro de su laberíntica conciencia, sabía quién era Laura, y, al intentar conquistarla, lo que pretendía no era otra cosa que ocupar el puesto de su psicoanalista⁷⁸” (Millás, 1988: 72). Esta lucha que nace con el fin de ocupar el lugar del doctor se hace en varias etapas. Primero por la idea de una especie de repulsión o desdén de esta figura paterna, como se puede

⁷⁸ Aquí, hay una clara tendencia del complejo de Edipo, como reconoce Vance en su mencionada obra. El complejo de Edipo es un “conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada positiva, el complejo se presenta como en la historia de Edipo Rey: deseo de muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto” (Laplanche y Pontalis, 1983: 61). En nuestra obra, el psiquiatra ocuparía el lugar del padre y su mujer, Laura, el de la madre.

comprobar después de una de las sesiones de cura: “...es preciso añadir el profundo rechazo que había provocado en él la imagen del psicoanalista cuando ambos se despedían ya en la puerta de la consulta...” (Millás, 1988: 61). Más tarde, esta repulsión tomará otras proporciones, la de su eliminación física como mencionó en ocasiones en sus conversaciones, de paso, con Laura, callada, quien terminó por adherir al proyecto. En el proceso de psicoanálisis, que se fundamenta en “dire et rien que dire” (Bergez, 2002: 78), donde lo más importante es la palabra del paciente, Julio parece convertirse en un paciente casi excepcional, diríamos, en la medida en que en cierto momento, se convierte en una figura imprescindible para su psiquiatra. Cuando Julio no menciona a Laura, le provoca el doctor en este sentido y desde luego, Julio aparece como el lazo, el elemento que permite a su psiquiatra entender e intentar comprobar el grado de amor existente entre él y su mujer. Lo dice: “Lo grave es que no puedo liberarme de ese paciente, lo necesito, porque él es el vínculo que todavía me une a Laura; me he enamorado de ella a través de sus palabras” (Millás, 1988: 120).

Si el proceso psicoanalítico se resume entre los tres personajes principales a los que aludimos anteriormente, donde el paciente es Julio, huelga mencionar, sin embargo, que en la obra, el psicoanálisis puede encontrarse en varios niveles, aunque de manera subyacente. Por ejemplo, trasluce una escena en que el propio Carlos Rodó, ante la dificultad que le plantea su paciente y el enigma que no llega a descifrar, por tener la impresión de desconocerse a sí mismo y de ignorar lo que es su oficio, encuentra a su propio psicoanalista y formador en la materia, el llamado anciano, y se convierte desde luego en paciente a su vez. Ya que el anciano le confesará, tras haberle escuchado hablar, la causa de su dependencia al lenguaje de Julio y las razones profundas que hacen que no llegue a desprenderse del mismo. De la misma manera, Laura parece convertirse en ocasiones en la paciente de Julio y la futura novela de éste juega un papel tan importante hasta tal punto que tiene ganas de apuntar en ella todo cuanto se le ocurre y está por ocurrírsele con ella. Al final, tenemos la impresión que estos personajes se acechan constante y continuamente en un juego en que los ‘analizantes’ de unos se convierten en ‘analizados’ de otros. Pero el verdadero problema entre Julio y Rodó nace del que, según el primero, todo cuanto se parece a él es un obstáculo, y lo justificaría su actitud, en parte, ante el joven escritor, Orlando Azcárate, a quien quiere destruir y firmar sus escritos como vimos. Esta misma actitud la entendemos por la boca del anciano, al dirigirse a Carlos Rodó, cuando éste le habló de su extraordinario paciente: “Fíjese: los dos tienen edades parecidas, los dos poseen un grado de ambición social y

profesional importante, en ambos existen indicios de un remordimiento general que ninguno reconoce, y los dos parecen estar locamente enamorados de la misma mujer” (Millás, 1988: 122). De hecho, estos rasgos comunes, al que cabría añadir la ya mencionada consulta del doctor por el anciano, confirmarían el que nuestro psicoanalista pueda también ser considerado como un sujeto en crisis. En efecto, la obsesión de Julio se nota ya en algunas circunstancias mediante su lenguaje en el que su psiquiatra no tarda en descubrir las repeticiones formuladas. Lo vemos en la siguiente pregunta que le dirige: “¿Por qué ese empeño, del que ya ha hablado en otras ocasiones, de que todos le quieren o le admiren?” (Millás, 1988: 58). Estas repeticiones, como sabemos, surgen de manera inconsciente y en realidad, traducirían más bien los saltos o las proyecciones que hace Julio de él, en su lucha por la búsqueda de la fama en este espacio en que los nombramientos en puestos de responsabilidades, que no siempre corresponden a las competencias de los sujetos, confieren desafortunadamente el respeto a estos. Paciente y psiquiatra, por su fuerte empeño en llegar a toda costa a su objetivo-la conquista de Laura y la redacción de su novela, para el primero, y sobre todo la búsqueda de la fama y ascensión social para ambos-, serían considerados como ‘esquizofrénicos’ en la medida en que “el esquizofrénico, en su anhelo, sólo sueña en sus deseos; para él, no existe lo que pudiera impedir su realización” (Laplanche y Pontalis, 1983: 129). Como se ha podido observar, y de acuerdo con Holloway (1999: 338), existen dos modelos de psicoanálisis en *El desorden de tu nombre*: el que considera la terapia como solución a una cura y el ejemplo de un paciente interiormente fragmentado, modelos desarrollados por Lacan.

Al fin y al cabo, se traslada este conflicto en la novela del paciente, donde se cumple el crimen premonitorio del psicoanalista (Millás, 1988: 130). Julio contrata los servicios de Ricardo Mella para quitarle la vida al psiquiatra, pero resulta que este muere por el peso de la tensión, añadido con la fuerte dosis de anfetaminas que fue ingiriendo durante años. El viernes, Julio, alegre, tras su nombramiento como director general adjunto de la editorial en que trabaja, se dirige a la consulta de su psicoanalista. Una vez allí, le informan de la muerte de éste acaecida el martes anterior. Esta información le cae bien al amante de Laura. Y cuando esta le llama para anunciárselo, se nota cierto juego en él, ya que además de informarnos de la muerte de su amigo Ricardo Mella, menciona la de su psicoanalista y del marido de su amante cuando en realidad estos últimos dos forman una misma persona.

Como hemos visto, el lenguaje de Julio está lleno de incoherencias y juegos lingüísticos, lo cual tiene importancia en el texto. En este sentido, el psicoanálisis debería prestar atención a “ces crises de sens, du sujet et de la structure” (Bergez, 2002: 111). Estas incoherencias las encontramos también en Laura, sobre todo en su diario donde aparece una sarta de desplazamientos lingüísticos a la hora de apuntar los hechos relacionados con Julio. En este diario, la mujer del psicoanalista casi siempre está obsesionada por crear nuevas palabras a partir de las ya existentes, mediante el intercambio de ciertas sílabas como se puede apreciar en este largo ejemplo:

Entre lo permitido y lo prohibido (es decir, entre lo perhibido y lo prometido) hay una distancia variable. A veces, la distancia se diluye como el veneno en el café (o como el caneno en el vefé), y se convierten en la misma cosa. Entonces está permitido efectuar hechos atroces (o achos hetroces), como en el carnaval de Río de Janeiro). Terminada la fiesta, cada uno se quita el disfraz o la máscara (el discara y la masfraz)...La cuestión es saber volver a la normalidad (o norver a la volmalidad). Manana contaré lo mismo que hoy, pero de forma que se entienda. Recuerdos para J. (Millás, 1988: 156-157).

La fuerte presencia de estos desplazamientos no es fortuita y podría interpretarse de varios modos. Podría traducir la personalidad de la propia Laura, presta a abandonar a su marido en perjuicio de su amante. Del mismo modo, lo relacionaríamos con las usurpaciones o intercambios de títulos -Julio al querer apropiarse los textos del joven escritor o el psicoanalista, Carlos Rodó, actuando de paciente- en la obra. Como nos informa Asís Garrote, “El juego lingüístico es en sí mismo expresivo de la puesta en cuestión de los códigos de una sociedad hipócrita” (1996: 396). En la misma perspectiva, esos usos lingüísticos incorrectos pueden interpretarse como un signo de la desconfianza hacia las grandes construcciones y formas narrativas.

Todo lo precedente puede llevarnos a captar la personalidad inconsciente del autor en el texto. Porque como se sabe, bajo el pretexto de entender al universo, se podría decir que el escritor escribe para conocerse a sí mismo. Los dos elementos que buscaría el protagonista son amar a Laura manteniendo el vínculo con Teresa y escribir esa novela de su vida como aparece en una de las sesiones de cura: “Y vislumbro a veces que la salvación consistiría en estar enamorado como lo estuve de Teresa, o como creo que lo empiezo a estar de Laura. Pero también en escribir esa obra, a la que imaginariamente me dedico” (Millás, 1988: 59). Bien se sabe que Teresa representa la vida pasada de Julio. Su obsesión por ella se explica por el que su ausencia constituye

un elemento que le falta para alcanzar su plenitud, esto es, la construcción de su personalidad propia. De hecho, podemos decir que su obsesión por Laura es un puro juego convertido en cierta medida en una enfermedad, la de poseerla en vez de amarla debidamente, hecho que se confirmaría con la provocación de la muerte de Carlos Rodó.

Por otra parte, el empeño por escribir, y no escribir sobre cualquier tema sino sobre su propia vida puede entenderse como un deseo de almacenar fielmente datos sobre su existencia. ¿Y por qué esta obsesión por escribir sobre su vida, pasada y presente? Se puede leer en la personalidad del autor cierta frustración, debida sin duda al régimen franquista en que los escritores tenían dificultades para expresarse libremente, sobre todo en temas que criticaban al sistema. Se puede decir que Juan José Millás también formaría parte de estos escritores marginados en el pasado, aunque ‘imaginariamente’ como dice Julio. Lo que no pudieron relatar sobre las realidades profundas, por las represalias del sistema, surge a la superficie. El aislamiento cultural implantado durante el Franquismo y la naturaleza traumática de la Guerra Civil no sólo han repercutido sobre las posturas artísticas e ideológicas de los que vivieron la guerra como niños o como adultos, sino también sobre los que nacieron en la posguerra inmediata en comparación con los que nacieron una o dos décadas después (1999: 19). A raíz de lo precedente, es oportuno objetar que este estado de cosas contribuyó a frustrar a los escritores circunscritos en este periodo, entre ellos Millás, y les llevó sin duda a reaccionar de manera inconsciente, quizá, en sus escritos donde en la mayoría de los casos nos encontramos con protagonistas en busca de su identidad usurpada. Julio tiene ganas de apuntar cualquier aspecto de su vida. Y a veces, quiere hacerlo tan pronto como se le pasan cosas. El hecho de encontrarnos ante personajes que quieren absolutamente confiarse a otros significaría también la obsesión por las consecuencias originadas por los mecanismos de un sistema pasado en que confesarse incluso podría constituir un peligro.

Además de la búsqueda de la personalidad del autor, es posible encontrar otra interpretación del texto con el objetivo de buscar los problemas de una identidad colectiva. Al hablar de uno de los cuentos de Orlando a su psiquiatra, en que el supuesto ‘autor’ alcanza una extraordinaria gloria mientras que el verdadero autor del texto está en la sombra, desconocido, afirma Julio: “Visto esto, parece absurdo que los hombres nos empeñemos en la búsqueda de un destino propio o de una identidad definida. Si de verdad tuviésemos identidad, no necesitaríamos tantos papeles (certificados, carnés,

pasaportes, etcétera) para mostrarla” (Millás, 1988: 126). Si por ejemplo con Bellemin-Noël “... dans l’oeuvre littéraire quelle qu’elle soit, qu’on la produise ou qu’on la consomme, on se lit d’abord soi-même” (1978: 36), no cabe duda de que las constantes preocupaciones que plantea la obra pueden estar ligadas al autor de la misma como a la sociedad en que vive, el escritor siendo el producto de su entorno. Esta reflexión nos hace pensar en el sujeto transindividual del que habla Goldmann para quien el yo es la máscara de los demás. En este sentido, en determinado momento de nuestras existencias, pertenecemos a un grupo (el origen, la familia, la sociedad, la profesión, etc.) y nuestras actuaciones se hacen de acuerdo con las aspiraciones del grupo. Todo acto que realizamos se convierte en un microsigno, dentro del signo global en el que nos identificamos. “Todo individuo, en un momento determinado de su existencia, forma parte de un gran número de sujetos colectivos diferentes, y pasará por muchos más aún a lo largo de toda su vida” (En Negrín, 1995: 121). En este caso, las crisis de pasión amorosa, la obsesión por la ascensión profesional, el obtener honores que en realidad no son suyos, experimentados por Julio, el *alter ego* de Millás, significarían que estas cuestiones son propias a una sociedad y a una época y que nuestro escritor quiere sin duda denunciarlas. Se trataría de la España de Franco como hemos dicho ya- período en que se estructuró la personalidad de nuestro autor- ya que convenimos con Hutcheon que “texts are worldly, to some degree that they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of social world, human life, and of course, the historical moments in which they are located and interpreted” (1984: xvii).

En conclusión, el presente apartado se ha dedicado a hablar del psicoanálisis en nuestro corpus. Pero por las razones que mencionamos, nos apoyamos más en *El desorden de tu nombre*, en la medida en que la clave simbólica de la poética de Millás pasa sin duda por el conjunto de sus textos. Tras unas definiciones del concepto, hemos presentado las diferentes sesiones de terapia de Julio, el protagonista y paciente. Por ataques de realidad que le acaecen tras la muerte de su mujer, Teresa Zagro, solicita los servicios de un psicoanalista, Carlos Rodó. Resulta que en esos momentos, conoce a Laura, la mujer de este y se enamora de ella. Cree encontrar en ella la reencarnación de Teresa. Luego la menciona en sus sesiones, lo cual suscita un gran interés por parte de su psiquiatra quien va descubriéndose. Pero por el grado de ambiciones que tienen, el paciente terminará por la búsqueda de la eliminación física de su psiquiatra-con el visto bueno de Laura-, lo cual se realizará por otras circunstancias, usurpando así el lugar del padre en el complejo de Edipo. En la segunda parte, hemos intentado interpretar las

actitudes del protagonista, con el fin de entender la personalidad profunda del autor, ya que Julio sería el *alter ego* de Millás. Hemos recurrido al pasado histórico, momento, a nuestro parecer, en el que se estructuró la personalidad del escritor, lo cual justificaría también en parte la obsesión de Julio por escribir esta novela de su vida. Se trata del Franquismo, período en que la libertad artística estaba obstaculizada. Juan José Millás soñó sin duda con llegar algún día a la fama, como muchos de sus coetáneos que no podían expresarse libremente en cierto momento de su vida. En suma, los personajes de Millás están constantemente obsesionados por su propio reflejo, por capturar su imagen y apropiársela en un juego de intercambios en los que las identidades se multiplican y se confunden. Pero también son espejos unos de otros. El espejo juega un papel de deconstrucción / reconstrucción a la vez, esto es, negativo y positivo. Negativo en la medida en que el personaje no quiere enfrentarse con su imagen. Positivo en el sentido en que una vez recuperada su identidad primitiva ya no le infunde miedo su imagen. Desde este ángulo de apreciación, el espejo vuelve a ser un actante que participa del proceso de reconstrucción de la identidad de los personajes.

En definitiva, el presente capítulo nos ha permitido adentrarnos en los personajes del corpus. Tras el censo y una definición del concepto, hemos notado que este contribuye a la evolución de la trama y por tanto cumple un papel importante en los diferentes textos analizados. Luego, hemos presentado una breve historia de la teoría del modelo actancial, lo cual nos ha permitido elaborar el esquema actancial de nuestras obras, según los presupuestos de Greimas. De los diferentes esquemas, hemos adscrito rasgos caracterizadores de los personajes millasianos y utrillanos. En el primero, por ejemplo, lo común es que todos los protagonistas sufren una crisis de identidad, de ahí que muy a menudo quieran identificarse a través de otros personajes. Situación que hemos relacionado un tanto con la llamada teoría del reflejo que pone de manifiesto la relación entre literatura y sociedad. Es por ejemplo el caso de Manuel y Julio en *Laura y Julio* o del protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos* y su doble; pero es también el ejemplo, en *El desorden de tu nombre*, de Julio quien ve en Laura, su amante, la imagen de Teresa Zagro, ya muerta, mujer con quien vivió años antes; o de Elena, en *La soledad era esto*, quien descubre en el diario de su difunta madre unas informaciones relacionadas de manera directa con su propia vida, lo cual puede comprobarse aún más en las interrogaciones de la protagonista, al hablar de su madre,

cuando muerta ya en la cama del hospital: “¿Dónde está la mitad de mi vida?” (Millás, 1990: 17). O también de José, cuya identidad ha sido cambiada con la de su gemelo José, y quien se ha visto obligado a cooperar con este para llegar a su primera identidad. De manera general, hemos notado que dichos procesos de recuperación de las identidades de nuestros sujetos se hace pese a la presencia de algunos obstáculos o de ciertas fuerzas positivas. Lo que nos ha llevado a comprobar, como dicho ya, que el denominador de dichos protagonistas millasianos es que sufren una ‘enfermedad’ común, la crisis de su identidad. Por otra parte, por lo que atañe a los personajes de Orejudo, hemos visto que en general son personajes que aparentan la locura. También sufren de una crisis de identidad, pero bajo formas diferentes, lo cual puede considerarse una táctica para burlarse de las instituciones. Aparte del esquema actancial, cuyo papel ha sido el de determinar las diferentes fuerzas en presencia, hemos analizado ciertos rasgos definitorios que nos han ayudado a aclarar la personalidad de los propios personajes: son por ejemplo, las crisis de representaciones, los reflejos o simetrías, las crisis sentimentales, el psicoanálisis, etc. Del mismo modo, hemos advertido que en la mayoría de los casos los espacios en que viven al igual que los tiempos que experimentan reflejan su estado, de ahí el interés del capítulo siguiente que se propone abordar este aspecto.

CAPÍTULO III: LOS PERSONAJES EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

“El espacio no se presenta como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones. Desde un tren veloz, el pasajero no ve los árboles por separado sino como si fueran una larga masa. El espacio se indica, precisamente por esta causa, como espacio en el que se mueve el viajero” (Mieke Bal, 1985: 104).

El presente capítulo se propone reflexionar no solo sobre la trayectoria espacial y temporal de los personajes en los diferentes relatos en que están inmersos sino también en la relación que mantienen los personajes con el pasado y los diferentes casos de olvido al que están confrontados. Por lo que al espacio y al tiempo se refiere, ya se sabe que están relacionados con la noción de *cronotopo*⁷⁹. Pero se tratará mucho más de detenernos en el impacto de las coordenadas espacio-temporales en los sujetos novelescos o su identidad. Los problemas de la identidad y alteridad están estrechamente ligados a la percepción que tiene el individuo del tiempo y su relación con este. Como se sabe, espacio y tiempo son dos categorías casi inseparables que condicionan nuestras experiencias y percepciones, según Kant (2008: 537). El espacio y el tiempo son dos modos de enfocar la historia. Sin embargo, para Hegel, son dos coordenadas en permanente conflicto. Para desarrollarlo, nos parece idónea la teoría del emplazamiento de Vázquez Medel. Según ella, la identidad y la alteridad son inseparables de las nociones de espacio y de tiempo. La importancia de esta teoría radica sobre todo en el que aparte de aplicarse, por una parte, al universo de la ficción, tiene un vínculo enorme, por otra parte, con el propio mundo en el que vivimos. En el sentido en que más adelante, en el último capítulo del presente trabajo, intentaremos ver la influencia recíproca entre ambos polos. Lo explica en los siguientes términos:

Cada ser humano pertenece a un espacio, a unos lugares... Cada ser humano pertenece a un tiempo, a un decurso temporal... A su vez, esos espacios y tiempos le pertenecen. Se trata de una doble y recíproca per-tenencia: una tenencia hasta el final, perfecta. Nuestra co-pertenencia a unas coordenadas espacio-temporales es, pues, perfecta, acabada. Conclusa en cada punto de esa dinámica cuadrícula espacio-temporal,

⁷⁹ Bajtín define los cronotopos como “los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento” (1975: 400).

cronotópica. Y, a la vez, dinámica y abierta... Estamos, pues, emplazados. Y ese emplazamiento es, a la vez, espacial (en una 'plaza', en un espacio) y temporal (en un 'plazo', en un tiempo). Recordemos que las raíces indoeuropeas de ambas palabras, plak- (plazo) y plat- (plaza), respectivamente 'ser plano' y 'extender, esparcir', aluden a esa extensión espacio-temporal imprescindible para la existencia (1998: 5).

Nuestro objetivo no es el de realzarlo, sino el de destacar las características de cada una de ellas, porque limitarse tan solo al espacio, con el pretexto de que es la única preocupación del postmodernismo, respecto al tiempo, sería ilusorio. En la misma perspectiva, intentaremos evidenciar la influencia de estas coordenadas estructurantes sobre los personajes, influencia que afecta negativa o positivamente a su identidad, como veremos. Pero antes de adentrarnos en esta tarea, es conveniente presentar un breve panorama del espacio en la teoría literaria.

3-1- El espacio

Al examinar el panorama de la teoría de la literatura, es preciso advertir la existencia de múltiples estudios relativos a los acontecimientos, el tiempo o los personajes, el narrador y el discurso narrativo. En cambio, apenas se profundiza ideas relativas al espacio, a su significado o a sus funciones dentro de la prosa ficcional. Algunos motivos que han propiciado esta situación proceden ya de la tradición teórica. Así pues, el hecho de haberle dedicado al espacio una atención excesivamente menor en comparación con otras cuestiones narratológicas⁸⁰, ha influido también negativamente la creencia de la prioridad del tiempo sobre el espacio.

Para realizar un análisis de la dimensión espacial en nuestro corpus, es necesario que nos acerquemos a aspectos como el de su noción, desarrollo y funciones, así como el de sus diversas tipologías. Ya desde la concepción tradicional, el espacio literario se concibe como un marco o lugar físico en el que se desarrolla la acción, un ámbito topográfico de la historia narrada en el que se sitúan los personajes⁸¹. Por otra parte,

⁸⁰ A este respecto, véase, por ejemplo, a Genette, cuando afirma: "...puedo perfectamente contar una historia sin precisar el lugar en que sucede y si dicho lugar está más o menos alejado del lugar desde donde la cuento, mientras que me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con mi acto narrativo, ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro" (1989: 273).

⁸¹ A propósito de la función localizadora del espacio, es conveniente acercarse a unos cuantos escritores. Para referirse a la función de localización del espacio, Mbala Ze afirma: "L'espace est une donnée incontournable du récit, et partant, de la narratologie ou science du récit, la compétence et la performance du sujet, le positionnement et la valorisation de l'objet, la sanction glorifiante ou non, tout ceci trouve un

muchos autores piensan que el análisis del espacio en la novela es inseparable del del tiempo, como hemos visto con la noción del cronotopo. Si dejamos de lado el carácter puramente referencial del espacio, es dable observar que en su concepción posterior⁸², se caracteriza en gran parte la literatura moderna por rasgos diferentes: la plasmación ante el lector de una yuxtaposición espacial; sus disposiciones geométricas, en relación con las estructuras narrativas, etc. Al respecto, podemos pensar en Zorán (1984), para quien en la novela moderna, la focalización espacial suele hacerse de manera objetiva, dejando así que se manifieste a claras la historia sin ninguna necesidad de que haya un intermediario. Desde luego, se lee cierta neutralidad por parte del narrador quien se contenta con presentar los hechos sin que estos requieran interpretación alguna.

El íncipit y el éxipit de *Laura y Julio*, parecidos, pueden traducir este estado de cosas, del mismo modo que podemos considerar el espacio de *El mundo* como tal, a pesar de los cambios observados desde el punto de vista de las infraestructuras, como recuerda el narrador, al volver al barrio de su infancia. Esta inseguridad traduce el que en Millás, se ve en ocasiones una serie de interposiciones espaciales, que borran el tiempo vivido por los personajes, y la siguiente cita de Mieke Bal presenta dicha influencia de una coordenada sobre otra: “‘Cuando un espacio se presenta extensamente, es inevitable una interrupción de la secuencia temporal...’” (1985: 105). Al presentar el marco de la acción de esta manera, se puede leer cierta desconfianza de los narradores en el tiempo en el que viven o han vivido.

Partiendo de las reflexiones precedentes, se puede avanzar un paso más y confirmar la identidad del espacio como un signo complejo en el seno de la ficción narrativa, al construirse como una realidad textual y, a su vez, como un elemento ficticio que -junto al tiempo, los acontecimientos y los personajes- contribuye al nacimiento de la trama y proporciona coherencia al universo representado⁸³. Todo ello,

ancrage dans l'espace diégétique” (2001: 163). “L'espace romanesque se définit, en gros, comme ‘le cadre’, ou plutôt les cadres où évoluent les personnages et où se déroule l'action” (Ezquerro, 1983: 72).

⁸² Véase a Joseph Frank (1945), Baquero Goyanes (1989: 79-85), Ricardo Gullón (1980), Zorán (1984: 309-335) y Valles Calatrava (1999), entre otros críticos.

⁸³ El espacio mantiene una serie de relaciones con otros elementos de la narración, lo cual participa de su definición como informa Weisgerber: “L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir qui raconte les événements et les gens qui y prennent part” (1978: 14). A ejemplo del ser humano, los personajes novelescos también se mueven en un espacio y los hechos que viven o sienten se circunscriben en un marco específico al margen del cual no sabrían actuar. Así, esta coordenada se hace suya en la medida en que constituye su universo. En este sentido, “las más de las veces, el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje” (Wellek y Warren, 1993: 211). El espacio funciona como soporte

a pesar de la transformación sufrida por su noción, su representación, sus funciones y connotaciones significativas, en virtud de la cultura propia de cada período. Lo cierto es que el espacio, con sus múltiples funciones y posibilidades representativas, impide que se siga hablando de dimensiones geográficas, que le sirven al escritor para concretar unos hechos, pues realmente nos encontramos ante ámbitos ficcionales que son presentados de manera singular y con vida propia. El espacio, por lo tanto, no será sólo el escenario donde se sitúan los personajes y acontecen las acciones, sino que en muchas historias se erige en protagonista o en el elemento estructurador de la trama, revistiéndose de coherentes formas y múltiples sentidos, a través de la presentación de lugares cargados de significación que construyen mundos ficcionales no sólo análogos al real, sino también maravillosos, míticos o fantásticos. En cambio, en el posmodernismo, el que presenta el espacio, lo hace en la mayoría de los casos con cierto subjetivismo que releva de su implicación personal. Como apunta Garrido Domínguez, “El hecho de que con mucha frecuencia- sobre todo, en la narrativa moderna- el espacio se presente a través de los ojos (la perspectiva) del personaje no es nada banal al respecto, puesto que convierte automáticamente la visión en un signo del propio observador” (1993: 217). En el mismo orden de ideas, es necesario mencionar otros enfoques de focalización espacial, como el psicológico, presentado en *La Regenta*, donde los personajes se hacen agresivos por los círculos reducidos en los que se mueven y se tropiezan continuamente (Bobes Naves, 1985: 204),

El espacio en la ficción tiene un carácter de signo, figurados por diferentes dimensiones: la del espacio del discurso o significante, formado por el conjunto de signos que se conjugan en el discurso textual; la del espacio del referente, centrada en el lugar físico como objeto espacial que el escritor plasma en la obra literaria; y la

de los sentimientos, y según Garrido Domínguez, “se convierte en depositario de los afectos del personaje” (1993: 217). La configuración del espacio es importante en la novela, en relación con los movimientos que efectúan los personajes en él, con el fin de alcanzar sus diferentes objetivos. Como opina Mieke Bal, “El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro” (1985: 104). Por otra parte, es necesario recurrir en la definición que da Zorán del concepto de ‘cronotopo’, relacionado con los procesos de cambio y movimiento: [I use the term chronotopos] not to signify all things that may be found in space or in time, but only what may be defined by an integration of spatial and temporal categories as movement and change. One may thus speak of the effect of the chronotopos on the structure of space” (1984: 318). Por otra parte, conviene acercarse a Mitterrand quien afirma que “c’est le lieu qui fonde le récit, parce que l’évènement a besoin d’un *ubi* autant d’un *quid* ou d’un *quando*” (Mitterrand, 1980: 194). Aquí, por ejemplo, se hace referencia a entidades en movimiento y a las en reposo, presentes en el espacio.

dimensión del espacio de la historia o el significado, que es el que contiene la historia de la narración y el que posibilita que el escritor logre desarrollar el protagonismo y la significación simbólica de los diversos escenarios; sin olvidar la dimensión del espacio de la lectura⁸⁴. Dado su carácter de signo, lo más justo es abarcar el espacio con todos sus valores sintácticos, semánticos y pragmáticos. Gracias a ello, podemos decir que se configuran sistemas sémicos en las narraciones y se organiza en cada obra un universo ficcional cuya coherencia es sostenida por un peculiar código espacial determinante en el seno del discurso.

La función semántica es tan relevante como la sintáctica y genera una riqueza significativa, sea referencial, simbólica o semiotizada. En efecto, el espacio, aparte de ser un elemento estructural y sintáctico pertinente, se convierte en el seno del discurso novelesco en un signo, dotado de valores semánticos que facilitan la interpretación del mundo ficcional. Cuando el escritor construye una narración, debe tener en cuenta las capacidades significativas del espacio. Por ello debe utilizar variados recursos con el fin de sugerir el significado literario de la historia novelesca como, por ejemplo, la descripción de determinados signos espaciales. La descripción se presenta como uno de los mecanismos que más juego proporciona al narrador novelesco, pues no desarrolla ni mucho menos una función simplemente decorativa como señala Garrido Domínguez (1993). Por el contrario, el espacio es un factor esencial que muestra la relevancia de la focalización de los sentidos que pueden conformar los diversos ambientes; de los objetos que otorgan contenido semántico a los diferentes escenarios; y de la perspectiva de la distancia a la hora de construir un ámbito ficcional de actuación. A este respecto, véase por ejemplo a según Zoran, en quien existen tres niveles del espacio: El topográfico, el cronotópico y el textual. El topográfico es el físico o estático, en el que se mueven los personajes, y puede coincidir o no, por una parte, con un lugar reconocible en el mapa geográfico. De manera que los lugares descriptivos o analógicos, generalmente, forman parte del nivel topográfico horizontal. Por otra parte,

⁸⁴ En este nivel, que es el pragmático, donde tanto el autor como el lector contribuyan a dar sentido al espacio, se puede estar de acuerdo con Ricardo Gullón para quien “Si leer es una actividad concreta, practicada en el tiempo, la lectura nos concentra y aísla en el espacio. Hasta diríamos: nos transporta. Existimos en un lugar preciso, el texto, y en él desempeñamos una función insólita y vitalizadora: nuestros ojos dan a sus signos significado: la página se anima e incita a participar. Inmersos en ella, apenas conscientes de la alteración que la lectura está produciendo, nos dejamos absorber por ese espacio diferente sintiendo su realidad y el contagio de su atmósfera” (1980: 42).

el nivel topográfico vertical remite a los espacios situados al nivel de lo imaginario. Son espacios simbólicos. El nivel textual nace del que el texto se considera como una configuración. Se relaciona con el plano expresivo y de hecho, discursivo, lo cual remite desde luego a un sistema de valores o a un mundo representado. Ahora bien, se trata de un mundo, hecho posible a partir del lenguaje, lo cual pone de manifiesto ciertas restricciones impuestas por el carácter limitado de la lengua en representar una totalidad. Del mismo modo, participa el receptor, cuyos sentidos también se encuentran limitados a la hora de entrar en contacto con la configuración total del universo representado por el lenguaje (1984: 315-322).

Así, el receptor de cada mensaje literario deberá actualizarlo y, mediante diversas estrategias, reorganizarlo y dotarlo de coherencia y significado. En ese proceso desempeña un papel importante el espacio de la lectura, pues el espacio adquiere tanta relevancia en algunas historias que los demás componentes quedan subordinados a él, convirtiéndose en la clave para descodificar el mensaje narrativo. Por ello, al analizar las tipologías espaciales no se puede centrar el estudio sólo en el espacio del significante, del objeto y de la historia, relacionados con los valores sintácticos y semánticos. Hay que atender también al espacio de la lectura que, por su carácter pragmático, ha quedado olvidado durante mucho tiempo.

En el proceso de lectura, se puede observar que los espacios narrativos sugieren incluso aspectos y datos expresados no explícitamente. De ahí, podemos deducir que la reescritura del espacio por parte del receptor es fundamental para completar la cadena comunicativa, conformada por el emisor (escritor), el mensaje (narración) y el receptor (lector). Por estas razones, es necesario reivindicar la dimensión del espacio de la lectura, importante no sólo por su actuación y significado en el seno de la ficción, sino también por las relaciones establecidas con el espacio del autor y el de la historia. Así presentadas estos presupuestos, vamos a dedicarnos a la función referencial del espacio, clave significativa, en la medida en que es una mediación, al igual que las demás coordenadas estructurantes, para acceder a la significación profunda de la obra.

3-1-1- La función referencial del espacio

Según Jacques Soubeyroux, “tout roman découpe dans le monde réel son propre univers fictif qu’il construit progressivement à partir d’éléments choisis de la réalité”

(1985: 38). En otras palabras, el espacio novelesco, de manera general, se construye con sus leyes propias. A este respecto, Mitterand dirá que el espacio ficcional, las más de las veces, no es parcial o totalmente referencial, y cuando lo es, mantiene sus distancias con las referencias geográficas. Pero es susceptible de proyectarse en la realidad geográfica a la que remite, de ahí que se hable de ‘topographie mimétique’ (1980). En el mismo sentido, “La fonction la plus en vue de l’espace est la fonction de localisation. Un repérage d’indices à ras de texte permet aisément de recenser les locatifs et leurs dérivés. La localisation crée parfois une forte illusion référentielle, tellement le scripteur a recours aux lieux connus” (Jouve, 2001: 155). Incluso cuando lleva una denominación comprobable en la geografía, como es el caso de Madrid, Barcelona, Valencia... que abundan en novelas, no se sabría confundir con la realidad. Por otra parte, el espacio no puede referir a un nombre geográfico conocido y tener, sin embargo, fuertes rasgos de un lugar existente reconocible por el lector. Garrido Domínguez insiste en la importancia del espacio “en cuanto lugar en que se cristaliza, se vuelve concreta y tangible la acción narrativa” (1993: 210). Para Bobes Naves, “En los cronotopos, se concretan los acontecimientos y toman una dimensión de vida” (1993: 166). Si la función localizadora del espacio, a veces, es referencial, eso significa que el espacio ficticio sólo trata de copiar la realidad, como todos los demás elementos estructurantes de la narración, sin representarla por completo. El incipit de *LJ* viene a propósito, porque de hecho en todo el primer párrafo de la novela, el narrador manifiesta más interés por describir la vivienda que a sus propios habitantes: “Esa vivienda en la que ahora suena el teléfono tiene dos habitaciones...” (7). El carácter de fuerte referencialidad que tiene el espacio, calcado en cierto modo en el modelo de la realidad circundante, produciendo así el ‘efecto de realidad’, nos lleva a presentar una breve configuración de los materiales espaciales en España, lugar en que se desarrolla la mayoría de nuestros relatos.

Ya desde los tiempos remotos, el ser humano siempre ha luchado para convivir con su medio ambiente. Es una lucha en el sentido de protegerse contra la naturaleza, a veces áspera. De este modo, para protegerse, los seres humanos han buscado formas para mantener relaciones con el mundo, con la sociedad, a través de los tipos de hábitat que determinan por cierto su manera de pensar. En los siglos anteriores, se puede decir que había una relación más armoniosa del hombre con su medio: “Al vivir en estrecha armonía con el cosmos, el hombre sabía cómo situar los volúmenes en un espacio abierto: las formas no se encierran en sus propios límites materiales, se expanden y

modelan el espacio” (Delfante, 2006: 473). A propósito del desorden observado en los planes urbanísticos, Calvino ofrece no solo un abanico de perspectivas conferidas por las miradas sobre la ciudad sino que predice el final de las urbes, al exponer que “El catálogo de las formas es inmenso: hasta que cada forma no haya encontrado su ciudad, nuevas ciudades seguirán naciendo. Donde las formas agotan sus variaciones y se deshacen, comienza el fin de las ciudades” (1985:150-151).

Aparte de los proyectos de los dirigentes para alcanzar la modernidad urbanística, después de la Guerra Civil española, hubo consecuencias que originaron por cierto la evolución y el cambio de las configuraciones de los edificios. El caso de Madrid es revelador, porque se sabe que gran parte de esta ciudad era republicana, y tras la victoria del bando nacionalista, los nuevos dirigentes fueron movidos por el anhelo de reconstruirla con el fin de darle una nueva imagen de ciudad histórica. De hecho, aparte de las grandes destrucciones ya presentes, había que provocar otras más en la medida en que seguía habiendo trincheras en el interior de edificios. Los dirigentes impulsaron una serie de reformas urbanísticas y arquitectónicas válidas para todo el país y en Madrid, particularmente, había que enfrentarse al número muy creciente de las migraciones. Se llevaron a cabo gracias a una serie de Leyes y Planes de Desarrollo Económico y Social. Empiezan realmente a desarrollarse obras en la década de los años 1950 con su culminación en la década siguiente. De hecho, el número de viviendas anuales en el país pasó, por ejemplo, de 16.000 en 1944 a 232.118 en el quinquenio situado entre 1971 y 1976:

La consideración de los planteamientos teóricos y del desarrollo real de la política de vivienda (...) tiene un interés fundamental en una historia del urbanismo español, toda vez que estamos refiriéndonos a una etapa en la que el ritmo de construcción de viviendas ha sido, sin duda, el más alto de la historia del país, y esa construcción se ha hecho mayoritariamente en las ciudades, densificándolas, aumentando su tamaño, transformándolas decisivamente (Del Terán, 1999: 234).

Huelga mencionar que, según Oriol Nel.Lo, citado por De Terán, Madrid se convirtió en primera ciudad española entre 1960 y 1975, pasando de 2,3 a 4,05 millones de habitantes. Sin embargo, con la llegada de la transición, hubo ciertos cambios a nivel de la organización territorial, como ha sido el caso con el derecho otorgado a las comunidades autónomas para autoadministrarse. Junto a ello, se ha asistido, en 1979, a

elecciones democráticas, por primera vez desde 1931, en ayuntamientos. Estas medidas influyeron la política de urbanización del país (Del Terán, 1999: 325). En cambio, entre 1976 y 1996, si excluimos algunas ciudades andaluzas (Sevilla y Málaga), las que iban anteriormente con grandes porcentajes de crecimiento poblacional cayeron mucho, entre ellas Madrid, como se ha visto. Conocido como un fenómeno general en las ciudades europeas durante el mencionado período, ello se ha debido a una alteración en que se pasó de centralizaciones a descentralizaciones de las poblaciones, provocando así fuertes olas migratorias hacia ciudades periféricas a causa de su industrialización. De hecho, el crecimiento se hizo a favor de esas ciudades media (Del Terán, 1999: 323). De todo cuanto precede, no cabe duda de que tanto el actual crecimiento de habitantes como el desarrollo urbanístico de Madrid tienen en cierta medida su origen en la década de esos años 1960.

En España entra el proceso de modernización urbanística hace menos de dos siglos. Durante la segunda mitad del XIX es cuando se desarrollaron en ella las más importantes transformaciones urbanas, “de acuerdo con los principios y objetivos impulsados por el proceso de construcción de la moderna ciudad burguesa en los países industriales más avanzados de Europa” (Delfante, 2006: 408). A raíz de estas reformas, surgieron dos operaciones: las reformas en interiores de edificios, con el fin de modificar los viejos diseños por una parte y los ensanchamientos de edificios por otra parte. Sin embargo, el objetivo buscado era también la modificación del trazado de las calles, con el fin de lograr líneas rectas en detrimento de curvas y distorsiones, lo cual incide en el ciudadano como se puede apreciar: “Si la comparamos con la ciudad tradicional, la ciudad contemporánea parece ingrata a los ojos de sus habitantes debido, al parecer, a una especie de falta de relación entre los volúmenes, vacíos o llenos, y las formas que construyen su paisaje junto con el hombre” (Delfante, 2006: 474). Hoy, por ejemplo, en las ciudades desarrolladas, las poblaciones están atrapadas por los dictados de la sociedad. Están influidas por la configuración de pisos.

La ciudad de Madrid ha constituido un marco espacial de mayor importancia en la literatura española durante muchos siglos. Por su gran número, es absolutamente difícil mencionar una lista de los autores que la han protagonizado en sus textos. El hecho de elegirla como marco de actuaciones de sus personajes tiene sin duda alguna significación. Si a primera vista se puede pensar que esta elección se inscribe en la perspectiva de conferirle una historia a esta ciudad, no cabe duda de que este acto pueda

encerrar otras significaciones. En este sentido, Madrid puede convertirse en problema. Sin embargo, como hemos tenido la oportunidad de ver, las estructuras novelescas no sabrían confundirse con las de nuestro mundo. De hecho, Madrid también es una pura elección de los autores de nuestro corpus y no debe confundirse por lo tanto con el espacio real. En otros términos, los datos literarios no son exactamente el reflejo de la sociedad en la medida en que la escritura cumple un papel de modelización, con el fin de crear una ilusión referencial. Las descripciones de los diferentes barrios contribuyen a reforzar esa ilusión real en la que el lector puede encontrarse confundido. El diario de la madre de Elena, en *La soledad era esto*, nos explica bien el carácter ilusorio de Madrid como topos literario, al igual que los personajes que en ella se mueven:

Lo malo es vivir lejos de una misma, que es como vivo yo desde hace años, desde que me trasladé a esta ciudad que no existe y que, sin embargo, se llama Madrid. Madrid no existe, pues; es un sueño provocado por una enfermedad, por unas medicinas que tomamos para combatir alguna enfermedad. Todos los que estamos en Madrid no existimos (Millás, 1990: 128).

De lo precedente, si Madrid y sus personajes son una creación, del mismo modo sería una pura mediación para presentar los problemas reales de Madrid, metáfora de España. Del mismo modo, la calle de infancia y adolescencia del narrador es una metáfora del mundo, ya que a través de ella es posible hacer comparación con otras calles del mundo. El propio protagonista lo atestigua, a raíz de sus múltiples viajes a Nueva York, Manchester, Quito, etc. (104). En la ficción, se nos presentan toda una serie de actuaciones ideológicas que no distan de la realidad. Como ejemplo, la presentación de ese espacio suele dibujar un marco en el que las clases sociales reflejadas en él corresponden con las de las estructuras reales. Las diferentes configuraciones de las clases sociales existentes según las épocas pasadas y los contextos económicos prevalecientes también pueden averiguarse en los textos de los siglos anteriores. Podemos decir que este maniqueísmo se nota más en las obras realistas y naturalistas, donde aparecen fuertes contrastes entre los indigentes y los opulentos.

La preocupación por las clases sociales constituye una realidad en los mundos ficticios de Millás. Como ejemplo, en *El mundo*, se sabe que la familia del protagonista se traslada de Valencia a Madrid. A su llegada, se observa una serie de actitudes que

dan cuenta del fuerte grado de barreras entre las clases sociales, como nos informa Juanjo: “Pronto se nos notificó un secreto: nosotros no pertenecíamos a la clase social de los chicos que jugaban en la calle: No debíamos mezclarnos con ellos” (23). Al presentar los hechos así, los padres del protagonista no se daban cuenta de la educación que brindaban a sus hijos. En efecto, el hecho de presentar esta situación significaría una manera de denunciar la burguesía que intenta ir produciendo en los niños cierta división. En la misma novela, el propio espacio de actuación de los personajes se presenta como un lugar escindido y mutilado, que simbolizaría esta división. Lo vemos en *El mundo*, cuando se nos informa que en la infancia de Juanjo, “Era un mundo hecho a la mitad...o menos” (15). De hecho, en nuestros textos, en general, existen varios elementos que puedan ilustrarlo, ya que como hemos visto en el capítulo anterior, el texto está construido sobre mitades, reflejos, etc. Es el ejemplo del cuento de Julio dirigido a Julia, en *Laura y Julio*, en el que la gente tenía media sombra (73-74). Lo que más nos interesa subrayar aquí es que la presentación del ‘mundo’ influye en los comportamientos de los personajes, en sus relaciones con ellos mismos y con los demás. Les moldea ese espacio y les confiere una visión doble. Hablando de la toposemia funcional, Jacques Soubeyroux propone: “Traiter chaque lieu comme un véritable actant, participant à une ou plusieurs sphères d’actions, et de recenser les fonctions de différents lieux de l’espace dans le récit” (1985: 38). Desde luego, el espacio está cargado de significaciones en la novela. Constituye un código de valores y está estrechamente relacionado con los personajes. De este modo, no podemos pretender analizar su funcionalidad prescindiendo por completo a los personajes, en la medida en que casi siempre refleja el estado anímico de estos. En este sentido, como apuntan Wellek y Warren, “las más de las veces, el espacio funciona como metonimia o metáfora del personaje” (1993: 211). El espacio funciona como soporte de los sentimientos, y según Garrido Domínguez, “se convierte en depositario de los afectos del personaje” (1993: 217). Álvarez Méndez destaca que en las novelas de Millás, escritas hasta 1990, se nota la recurrencia de tres tipos de espacios: el urbano, donde generalmente Madrid suele ser el escenario de acciones, donde el lector puede reconocer calles o lugares de la ciudad; el corporal, relacionado simbólicamente con la sexualidad que, en ocasiones, corre pareja con otros espacios, subterráneos; y el de la casa, presentado como lugar de opresión, reflejo del propio espacio mental de los protagonistas (2009: 265-266). En este apartado, vamos a presentar los diferentes espacios en Millás. No se tratará de inventariarlos, sino de entender la relación que

mantienen o más bien su influencia en los personajes. Hablaremos, por ejemplo, de la manera cómo están configurados los pisos, de la circularidad de los espacios. Del mismo modo, presentaremos otras simbologías del espacio. Lo que más nos interesará subrayar será el impacto de esos diferentes tipos de espacio en los personajes. De manera general y como hemos explicado la importancia de definir el posmodernismo en relación con Europa y Estados Unidos, el espacio de nuestros autores se divide en dos grandes polos, como veremos a continuación.

3-1-2- La configuración del espacio en Juan José Millás y Antonio Orejudo

Con la evolución impuesta por el desarrollo y el crecimiento de las ciudades, el espacio, en sus relaciones con los personajes, ha sufrido cambios o han nacido nuevas perspectivas de aprehenderlo en las novelas de finales del siglo XX y principios del XXI. Como veremos, contrariamente a la mayoría de las obras de Millás, donde el espacio es mucho más simbólico, en *Laura y Julio*, en cambio, la acción se recrea fuertemente en espacios abiertos, más o menos esquematizados, que dan cuenta de cierta urbanización. Este claro deseo de presentar los espacios, característicos de una ciudad, a través de sus lugares, contrasta en cierta medida con el deseo del narrador de no nombrarla. Sin embargo, los dos pisos, el de Julio por una parte y el de Manuel por otra, constituyen dos ejes de gran interés. A través de ellos, se intercomunican, física y simbólicamente, Laura y Manuel, pero también Julio y Laura. En este esquema, Laura aparece como el objeto de deseo y el centro de atención de los dos escritores cuyas identidades toman progresivamente forma a través de ella. Del mismo modo, el piso de Manuel juega gran transformación en Julio quien, en él, resucita, por decirlo así, no solo a través de la piel y las prendas de su rival sino también y sobre todo a través de su ordenador que le da acceso a correos que le hacen tomar conciencia de aspectos de su identidad. Los espacios que suele presentar Millás son llamativos. Generalmente, son dos pisos, cara a cara; como ejemplo, nos hemos referido ya al piso de Julio y el de su vecino en *LJ*. Encontrábamos ya esta misma configuración en el apartamento del protagonista de ‘Realidad e irrealdad’ y el de su vecino. Aparte del propio incipit que deja constancia el fenómeno de construcción, el interés del propio protagonista y de su padre por la arquitectura es otro dato de sumo interés. En *LJ*, por ejemplo, se presenta este fenómeno de manera detenida. Al entrar por primera vez en el piso de su vecino,

Julio observa la relación entre los dos pisos: “pensó que la cocina de su vecino y la de él, separadas por un delgado tabique que hacía las veces de una lámina de azogue, guardaban entre sí la misma relación espacial que dos siameses unidos por la espalda” (40). Asimismo, se sabe que “aquella disposición especular tenía sobre todo un fundamento económico” (40)⁸⁵.

De lo precedente, lo que más nos interesa en este tipo de disposición de los pisos son las influencias que pueden acarrear en la forma de reflexionar de los personajes. Como ejemplo, en ‘Realidad e irrealdad’, el protagonista, tras realizar que ambos apartamentos mantenían un vínculo, pieza por pieza, entrevé del mismo modo las réplicas de sus movimientos, por algún vecino de enfrente (2009: 9). En sus textos, observamos que los narradores de Millás están obsesionados por el uso de estos conceptos para designar partes de los cuerpos de los personajes en la historia que nos cuentan. A veces, deja que los propios personajes lo expresen. En su vida cotidiana, por ejemplo, tienen ganas de decir con qué mano les apetece comer, escribir⁸⁶, etc.

El mundo nos ofrece varios ejemplos al respecto, y es una situación con connotaciones ideológicas como veremos. Empecemos por un ejemplo sintomático. El padre del Vitaminas, a pesar de colaborar con el gobierno establecido a través de su actividad de espionaje, como hemos tenido la oportunidad de ver, tiene un rasgo que hay que señalar. Su hija María José es zurda. Pero cuando en el colegio la obligaron a escribir con la mano derecha, su padre armó un escándalo del que salió victorioso (137-138). Este acto, aparte de constituir una lucha contra la norma, es digno de relacionarse

⁸⁵ En el mismo orden de ideas, la descripción que nos hace Millás, entrevistado por Beilin, aporta cierta explicación sobre el tema: “De repente, ya muy mayor, me di cuenta de que en las casas los apartamentos estaban ubicados en forma de espejo para que las bajadas del agua coincidan y por otras necesidades de orden económico. Para mí fue un descubrimiento asombroso porque me di cuenta hasta qué punto la realidad era especular y que lo que tomamos por sus extensiones son sus reflejos” (2004: 73). Esta idea se relaciona en cierta medida en las siguientes palabras del narrador de *Laura y Julio*: “Ni Dios ni los arquitectos controlaban el producto final, que dependía de un pensamiento económico que los sobrepasaba. De ahí que la vivienda fuera en última instancia una réplica del cuerpo y por lo tanto un espacio mental” (41).

⁸⁶ Los conceptos de derecha e izquierda nacieron en 1789 en el terreno de la política en Francia. En efecto, ya a partir de la revolución, los diputados se encontraron divididos en el hemiciclo. Aquellos que votaban a favor del Rey, con el fin de que tuviera ascendencia sobre los diputados, se sentaban a su derecha y quienes le negaban ese voto se sentaban a la izquierda. Esta idea puede relacionarse también con la imagen de Dios en la Biblia, donde se nos cuenta que aquellos sentados a su derecha accederán al paraíso mientras que aquellos sentados a su izquierda están condenados al infierno. A medida que fue andando el tiempo, estos conceptos se arraigaron en la política, con los diferentes matices, hasta el punto de conformar ideologías. En España, por ejemplo, estos conceptos pueden considerarse antiguos también, en la medida en que en cierto momento, los políticos llegaron a oponerse a los privilegios de la monarquía, originando así la tragedia que conoció España en la guerra civil del pasado siglo, basado en estas consideraciones que no han hecho nada que dividir más a los españoles.

con un acto de rebeldía, frente a quienes querían convertir en derechistas a los izquierdistas durante el franquismo. De hecho, el aspecto zurdo de María José se relacionaría en cierta medida con su ideología, como se sabe.

Huelga mencionar que esta obsesión estaba presente en *Dos mujeres en Praga*, a través del mismo personaje de María José. Veamos, por ejemplo, las siguientes palabras suyas, al dirigirse a Luz Acaso quien la invitó a su casa, en Príncipe de Vergara: “...de pequeña tuve un ojo vago, el izquierdo precisamente, y me taparon el derecho para obligarlo a trabajar (...). El mundo, contemplado desde un solo ojo (...) parecía el plano de una ciudad desconocida” (2002: 20). La palabra ‘El mundo’, en la cita anterior, funciona como una especie de anticipo, si tomamos en cuenta el que unos años después, en la novela *El mundo*, del mismo autor, tenemos a un personaje con la misma identidad. Lo que más nos llama la atención son las relaciones que parecen mantener ambos personajes. Como hemos visto, María José militaba a favor del comunismo y por lo tanto era izquierdista. El hecho de explicar que en su infancia había tenido un ojo vago, precisamente el izquierdo es llamativo, pues da cuenta de esta obsesión por los lados del cuerpo. Aún más, se puede leer en filigrana cierta denuncia a través del hecho de que le hubieran tapado el otro ojo, con el fin de ejercitarla a usar el vago. Esta denuncia, por la presencia de ‘me taparon’, en el que se nota la pasividad del personaje convertida en una especie de cobaya, podría asimilarse con las circunstancias casi obligatorias puestas en marcha por los políticos de la época para dividir a los ciudadanos españoles en dos bandos. En otras circunstancias, es posible pensar que Millás, en la táctica utilizada para denunciar a un régimen concreto, se vale del origen. Asimismo, los personajes, en los hechos que les han impuesto, tienen la impresión de haberlo sufrido desde la cuna, lo cual plantearía la propia condición del ser humano. Lo notamos en la interrogación que se hace María José: “...pues me pregunté entonces si no sería un zurdo al que habían obligado desde la cuna a hacer las cosas con la mano derecha, de tal modo que había olvidado su verdadera condición” (138).

Esta actitud se refleja también en otras partes del cuerpo como se puede apreciar: “María José sonrió con el lado izquierdo de la boca (...). Y apenas utilizaba el brazo derecho” (2002: 16). De hecho, es sintomático el interés que tiene por “escribir un texto zurdo, pensando de arriba abajo con el lado de [su] cuerpo que permanece sin colonizar” (2002: 18-19), porque cree que ha vivido demasiado tiempo con este

estereotipo. A nuestro parecer, esta serie de obsesiones, presentes en casi toda la novela tendría un significado y se interpretaría como una manera de recrear la época del general Franco, que el escritor se niega a designar, ya que en varias ocasiones el narrador alude simplemente a otra época sin dar más aclaraciones. El narrador, al cerrar el ojo derecho, como le ordenó María José, comprendió una serie de cosas ligadas con su pasado, como se describe a continuación:

Toda mi escala de valores, fuera cual fuera, se había ido al carajo, y apareció ante mi ojo izquierdo un ojo distinto. Supe que había vivido una vida honrada, pero banal, llena de excitaciones convencionales, manejadas a distancia por otro que no era yo. Comprendí que en la aspiración loca de María José por escribir un libro zurdo había un proyecto de insubordinación... (2002: 213).

Aquí, se nota que aparece de manera clara la posible denuncia a la que nos referimos más arriba, a través del deseo de insubordinación de María, hecho presente en *El mundo* como hemos advertido. Del mismo modo, el narrador, consciente de eso, nos informa. En suma, las diferentes configuraciones de los pisos en Millás, reflejo de los pisos en el espacio social contemporáneo de Madrid, según las exigencias económicas, influyen la forma de pensar de sus personajes. Estos se encuentran obsesionados por el uso constante de los conceptos de derecha e izquierda en el uso que hacen o que hicieron con las partes correspondientes de su cuerpo. Pero notamos que los narradores y personajes de Millás lo hacen con cierta insistencia. A nuestro juicio, no es un acto fortuito, sobre todo si nos detenemos en las reivindicaciones directas de algunos personajes, a saber, actuar de cierto modo con el propósito de alejarse de los estereotipos que condicionaron sus vidas durante largo tiempo. Es probablemente una fuerte intención por parte de nuestro autor, deseoso de criticar a los políticos, responsables de las divisiones entre los pueblos. En cierta medida, es una burla dirigida a los políticos, porque al fin y al cabo, nos parece que estos estereotipos terminan por mecanizar o animalizar a los seres humanos.

Por otra parte, la circularidad de los espacios es una constante en Millás. En *Lo que sé de los hombrecillos*, el espacio está cerrado. Como ya se ha anotado, casi toda la obra pone en evidencia los conflictos del narrador-protagonista consigo mismo, a través de la metáfora del hombrecillo, asimilable con su propia conciencia. Los espacios, cerrados y simbólicos, en los que actúan reflejan desde luego el encierro de su propia

conciencia parecido a un laberinto por donde suelen estar presentes las colonias de hombrecillos: las habitaciones, el hotel, pero también el bolsillo del narrador, los cacharros, la bata de la corbata, los cajones de la mesa de trabajo, el largo y sinuoso túnel, los huevecillos que salen del cuerpo de la mujercilla, de los cuales salen hombrecillos, así como el sótano de edificios, etc., que participan de este espacio del sueño y la imaginación. Por otra parte, los propios espacios abiertos presentados en la obra participan de la fantasía del narrador, por lo que constituyen, a su vez, espacios cerrados por emanar de estos. Algunos de ellos son, por ejemplo, las calles presentadas en la obra, como es el ejemplo del por donde corría la parte diminuta del narrador tras el asesinato (114).

La clave de la circularidad de la que hablamos radica sobre todo en la influencia del espacio en los personajes, como hemos advertido. Son espacios en que los personajes se sienten atrapados y de los que les cuesta salir o escaparse. En *Lo que sé de los hombrecillos*, es significativo uno de los sueños del protagonista. En él, tras despedirse de Vanesa, la prostituta en el hotel, llegó el protagonista a otro hotel donde la recepcionista era conocida como la propia Vanesa, quien le asignó la habitación 607, coincidente con la habitación donde vivía en el mundo ‘real’. Lo más curioso no es por tanto esa coincidencia sino el que nuestro narrador no llegara nunca a dar con esa habitación, según nos informa la cita siguiente:

Con la llave en la mano, entraba en el ascensor, subía al sexto piso y me internaba por sus pasillos en busca de la 607. Pero no conseguía dar con ella. Con incredulidad creciente, cada vez que llegaba al punto de partida, volvía a efectuar el recorrido con idénticos resultados. En esto, tropezaba con una camarera que me decía que la 607 estaba allí mismo, donde el pasillo giraba a la derecha. Pero tampoco estaba allí y, cuando iba a quejarme, la camarera había desaparecido (74).

La circularidad de este espacio no reside solo en la dificultad del narrador de poder acceder al espacio indicado. La traduciríamos también por la coincidencia en los papeles de protagonista y recepcionista jugados por Vanessa, con la que se encuentra el protagonista en todos sus movimientos. En la propia ortografía del nombre de Vanessa, la ‘s’ doble puede significar esta circularidad. El que su habitación se encontrara en el pasillo derecho, y que no pudiera encontrarla desafortunadamente, podría interpretarse como el gobierno derechista de Franco donde los ciudadanos estaban privados de

libertades. Este mecanismo se logra mediante una superposición de espacios, ya que al despertar, realizó que estaba soñando desde la 607 del hotel donde había estado con Vanessa.

En *El mundo*, Juanjo es presentado como un personaje claustrofóbico. Lo notamos en varias ocasiones. Primero, en casa del editor, sobre todo en la cocina, que se parece al útero, como él mismo lo dice, de donde luchó para escaparse con el fin de tener más aire. Pero en esta escapatoria, que luego toma forma de una fantasía, se nos enseña a un protagonista volando casi en caída libre desde varios pisos, caída hecha posible mediante el ascensor comparable con un avión (88). Otro espacio llamativo es el sótano de la tienda del padre del Vitaminas. Es un lugar desde donde se puede admirar el mundo, del mismo modo que en el psicoanálisis o en la escritura y la lectura como nos explica Juanjo: “El psicoanálisis fue uno de esos lugares. Los cincuenta minutos de sesión significaban cincuenta minutos de visión (...). La lectura y la escritura son también espacios desde los que no siempre, pero de vez en cuando, se ve la calle, quiero decir la Calle, o sea, el mundo” (105). La particularidad de este sótano es que en el principio, se define como un mero espacio de curiosidad. Pero andando el tiempo, se convierte en un espacio obsesivo para el protagonista y son numerosos los ejemplos que lo atestiguan: su pasión por la actividad de espía, la cantidad de monedas que entrega a su amigo para poder acceder regularmente a ese espacio y sobre todo su conversión en esta actividad. Todo lo descrito nos hace pensar en Kunz, quien mencionada, al hablar de la obra de Millás y refiriéndose a los conceptos de caja, grieta y red, tres elementos de la poética del espacio, que analizó, que “La relación de sus personajes con el entorno vital puede definirse, según el caso, como obsesiva, perturbada, maniática, fóbica, paranoica o esquizofrénica, pero nunca como plenamente harmónica” (2000: 245). En esta relación, por ejemplo, la calle juega un cometido importante. Como dice Henri Mitterand, “La rue est un espace ouvert et limité ; ouvert sur ses deux issues, par lesquelles on arrive ou on s’en va, à l’intérieur desquelles on stationne, on circule, on fait des rencontres, on est interpellé” (1980: 195). La calle tiene un carácter obsesivo en Juanjo: “...pues al alcanzar la calle volví a tropezar, después de tantos años, con la calle” (88).

En Antonio Orejudo, el espacio tiene una configuración distinta, en la mayoría de los casos, de la de Millás donde aparece de manera clara una obsesión por la simetría no solo entre las habitaciones sino también entre los propios objetos colocados en ellas

y los movimientos de los personajes que las habitan. En Orejudo, es importante la imagen del protagonista de *Ventajas de viajar en tren*. En efecto, desde el tren que recorre la distancia habitual, percibe al mundo de otra forma. Tanto él como el espacio parecen estar en movimiento y en consonancia. Juega con el espacio y aprovecha su situación para presentar una identidad diferente de la que le corresponde. En este sentido, como el espacio en movimiento cuya percepción se hace más difícil, el protagonista desvela también informaciones misteriosas a la mujer con quien conversa en el tren. Y como opina Bal, <Finalmente, se puede indicar explícitamente un espacio, no porque tenga lugar en él, sino porque se ejecuta una acción con él> (1985:107). Por otra parte, en Orejudo, el espacio es presentado desde formas muy disparates como las propias historias expuestas por sus narradores: existen espacios abiertos, pero en los cerrados es donde parece leerse mejor la personalidad de los personajes. El más importante sobre el que merece detenerse es la casa familiar del protagonista, Martín Urales de Úbeda. En ella, se confunden los recuerdos del protagonista en un doble plano: el imaginario por una parte, presentado en las cartas, y el vivido por otra parte, que se nos ofrece hacia el final de la historia. Ambos planos son vividos desde la perspectiva de la hermana ficticia, Amelia, hasta que se nos revela su verdadera identidad. En esta casa, se mezclan los recuerdos que cobran una forma difusa, dándonos así la impresión que no ha habido diferencia entre las cosas presentadas desde el lado de la imaginación y desde el de lo vivido. En definitiva, tanto en Millás como en Orejudo, el espacio se construye desde dos polos: Europa (España) y Estados Unidos.

3-1-3- El aquí y el allá en Juan José Millás y Antonio Orejudo

En este apartado, queremos presentar los dos polos espaciales presentes tanto en Millás como en Orejudo: España y Estados Unidos. Como tendremos la ocasión de demostrarlo, el hecho de haber recurrido a esta elección espacial es significativo. En Millás, la obra que da cuenta de esta bipolaridad espacial es *El mundo*. Gran parte de la obra transcurre en España: la infancia del narrador, su adolescencia, pero también gran parte de su vida adulta. En muchas ocasiones anteriores, presentamos de manera detallada momentos de estas vidas. Cuando ya hecho escritor es cuando viaja a Estados Unidos. Pero en este apartado nos importan menos los móviles de su viaje igual que la significación que podría tener el mismo, como también indicamos ya.

En Orejudo, esta bipolarización está presentada en *Un momento de descanso*. Los primeros momentos de vida del protagonista y su familia en España están omitidos

en el principio del relato. En efecto todo empieza cuando a Cifuentes y a su mujer les prometen puestos en la universidad de Missouri. Pero huelga mencionar que antes, vivían en Nueva-York y en la mudanza, Cifuentes se traslada con su coche, en compañía de su hijo, Edgar. Pasan la primera noche en un hotel, y cuando el día siguiente salen de compras en un supermercado, enseña a su hijo qué tipo de productos debe comprar con el fin de evitar los engaños de los supermercados. Ya que, como él se lo explica, con el capitalismo, las teorías de los mercados consisten en incitar a comprar productos que tengan menos interés. La segunda parte empieza cuando después de diecisiete años sin verse con su amigo Antonio, Cifuentes vuelve a España donde le prometieron un puesto de catedrático, tras haber trabajado dieciséis años en Missouri. En una feria del libro en Madrid, encuentra a su amigo y van al restaurante, Calle del Desengaño, cerca de Gran Vía.

En ambos escritores, existe una especie de diálogo entre los dos macroespacios: los protagonistas están sometidos a una especie de juego que les hace ir de un punto a otro, por las necesidades de formación o de profesión. El motivo del viaje de ambos es la universidad. Uno se va a Estados Unidos con las necesidades de dar una conferencia sobre la literatura española, mientras que al otro le proponen que vuelva a España donde le espera un puesto de catedrático. Pero antes, es importante mencionar el que en Estados Unidos, María José ejercía ya en la misma universidad. El denominador común de ambos viajes deja sin duda constancia los problemas del sistema universitario español. Se nota más en Orejudo, con la llegada de Cifuentes a España. Esta observación no se explica por la presencia del mismo Cifuentes, cuya presencia, supuestamente, significa que viene para aportar su experiencia, de cara a su experiencia de las universidades norteamericanas. Lo que más llama la atención es que cuando llega a España es cuando se nos enseña los problemas de la universidad española. Su presencia viene como para desvelar una situación en que aparece una serie de crisis propias a la institución: el modo de reclutamiento, poco objetivo, de profesores, las intrigas, el vínculo de la universidad a asuntos políticos, etc.

Por otra parte, los textos de Millás, por el tejido que los une, constituyen un espacio del que es posible entender el mundo del propio autor. Se trata de la relación que une sus obras, en la medida en que en ocasiones, nos veremos obligado a recurrir a otros textos para captar la personalidad completa de un personaje. Por ejemplo, tenemos la impresión que *Visión del ahogado* es la continuación o, al menos, mantiene cierta

conexión con *Laura y Julio*, por lo que a la relación entre Jorge y Laura se refiere. En *LJ*, tras su separación con Laura, Julio acepta en ocasiones los servicios de Julia, para cuidar a su hija, también llamada Julia, siempre que esta salía para el trabajo. De hecho, el protagonista se informa de que Julia no tiene padre y pronto se interesa por ocupar este sitio. Desafortunadamente, su relación con Julia, la madre, no se realizará, ya que esta prefiere mantener una vida libre de obligaciones matrimoniales. Por el contrario, en *Visión del ahogado*, consiguen amancebarse y vivir así los tres, con la hija del Vitaminas. Y la siguiente cita da cuenta de la conexión a la que aludimos: “...pero carecía [Jorge] de paisaje, porque aquél no era su barrio, ni aquélla era su casa, ni la niña, su hija, ni Julia, su mujer” (1987: 32). Además, la misma relación se nota a través de la niña, Julia. En *Visión del ahogado*, se la presentan como menos grande, ya que duerme aún en una cuna, y su madre la lleva a una parada de autobús para que la acompañen a la escuela, mientras que en *LJ*, cuando la conoce el narrador, es un poco más grande ya. Aunque siguen acompañándola a la escuela, es capaz de ir a la escuela y de volver a casa sola. Millás, a través de su creación, cambia la configuración espacial, ya que son distintos ambos pisos donde vive Julia. Por otra parte, si en *El mundo* muere el Vitaminas antes de llegar a su adolescencia, esta obra también estaría relacionada con *Visión del ahogado*, donde se habla del encuentro de ambos amigos en una academia, amistad que mantienen durante más de una década. Al presentar los hechos así, haciendo apartar pronto al Vitaminas de la escena en *El mundo*, nuestro autor quiere sin duda borrar episodios de un pasado del que quiere alejarse, un pasado abyecto, “enfermizo y desgastado” (1987: 33) a imagen del propio Vitaminas. En las circunstancias que preceden el encuentro de ambos amigos, aparece un juego de palabras, en que el acercamiento del mes de julio al nombre de Jorge hace pensar en Julio en *EM*: “Era a mediados de julio, y Jorge rodeaba la casa de Julia” (1987: 115). Desde luego, Millás juega con el tiempo, enlazando historias mediante una extraordinaria labor de imaginación. Si en novelas más recientes vuelve a hechos anteriores, previamente omitidos voluntariamente o no, podemos pensar que le obsesiona también esta época pasada. Así, el hecho de seguir desvelándola significaría su deuda u obligación para con la memoria de la que se siente unido, a través de recuerdos que afloran en sus personajes (1987: 38), en los que se ve cierta dialéctica entre el pasado y el presente.

Además, en Millás, están relacionadas con el espacio las figuras de espías, y la máxima figura es la del padre del Vitaminas, en *El mundo*. La tienda es una mera

tapadera para esconder su verdadera actividad que consistía en perseguir a los comunistas. En efecto, es un aliado del franquismo. Para conseguirlo, se sirve del espacio, en el fondo de su tienda como hemos dicho. Es un espacio al que muy pocas personas tienen acceso: el propio espía principal, su hijo y más tarde, el amigo de este, Juanjo. Lo curioso en todo es que tras las manifestaciones de 1968, su hija fue arrestada en las represalias de la Avenida Complutense (145) y se descubrió que ella era comunista. De hecho, escondía propagandas subversivas en el sótano de la tienda de su padre (147).

Por otra parte, observamos que en nuestro autor existía ya, en *La soledad era esto*, otra forma de espionaje: se trata de la literatura detectivesca. En efecto, Enrique tiene un cargo en una sospechosa empresa que, según parece, se enriquece bajo la financiación ilegal y la corrupción. Muy adentrados en la novela, aparece otra voz, la del detective. Elena, quien sospecha que su marido tiene una amante, decide contratar a un detective para que le informe del alcance de los viajes de negocios que Enrique Acosta parece disfrutar con la amante. Pero al hacerlo, Elena no explica debidamente al detective la relación entre el cliente y ella. Lo dice en estos términos, al dirigirse al detective: “...usted no deberá conocer a la persona que encarga su investigación. Yo soy la secretaria de su cliente, que es un hombre muy conocido en ámbitos financieros y políticos y desea que su nombre quede fuera de todo este asunto” (Millás, 1990: 35-36). El detective, siguiendo las indicaciones de la persona que lo ha contratado, Elena, escribe informes sobre Enrique y los envía por correo postal a su contratante que desconoce. En su primera realización, cuenta las circunstancias de la salida de Enrique, desde el aeropuerto de Barajas hasta Alicante y vice-versa, en compañía de su amante: describe cómo estaban vestidos, las horas de los vuelos, sus edades, los hoteles en que se alojaron, los gestos cariñosos que se daban...He aquí el final de este primer informe:

El sujeto tiene unos cuarenta y cinco años, viste bien, y pagó la cuenta del hotel con tarjeta de crédito, lo que en las situaciones de adulterio no es habitual, a menos que su esposa no ejerza control alguno sobre su cuenta bancaria. Claro que la casada podría ser ella, aunque ambos portan en donde es costumbre la alianza matrimonial.

Se adjunta foto instantánea de uno de sus paseos, ya descritos, por la playa. El hotel se llamaba Tropical (Millás, 1990: 68).

La particularidad de este tipo de literatura es que en ella la perspectiva espacial se ve desde un solo ángulo, el del detective o espía. Por otras partes, es una profesión que requiere ciertas capacidades y sobre todo normas que hay que respetar. Ejemplo de una norma es, por ejemplo, el estilo que ha de utilizarse. Si en *La soledad era esto*, Elena informa a su detective cómo ha de escribir sus informes, dando lo absolutamente necesario a la hora de interpretar los hechos, tenemos un caso parecido en *El mundo*. En efecto, como el propio Vitaminas dejará entender a su amigo, el lenguaje que requiere la actividad de espía debe ser un lenguaje desprovisto de sentimientos o puntos de vista. En uno u otro caso, se trata de directrices funcionales en los únicos espacios descritos. Desde luego, el espacio de estos informes contrasta, por ejemplo, con el de las diferentes cartas de amor de Laura a Manuel en *EM* o de Juan a José en *Volver a casa*.

En Orejudo, también está presente esta situación, pero a un nivel más elevado. En *Ventajas de viajar en tren*, el caso más llamativo lo notamos a través del protagonista, Ángel Sanagustín, hacia el final de la obra. En efecto, después de las múltiples historias, cuya veracidad desconocemos, llegamos a un momento en que nuestro personaje se disfraza, dando la impresión no solo de ser mujer, sino también utilizando elementos que no dejen escapar informaciones. El propósito de todo esto, como informa el narrador, son las actuaciones de la policía que espía a los ciudadanos a través de las basuras. En efecto, cada casa está identificada por una bolsa de basura, de manera que cuando los que actúan de basureros, que son policías, se llevan la basura, manejan todos los desechos en un laboratorio, donde son capaces de llegar a controlar no solo los tipos de alimentos consumidos sino también y sobre todo los gastos aproximados que pueden llevar a cabo familias, etc. la siguiente cita lo explica:

Con la ayuda de sofisticados programas informáticos, se puede trazar al minuto la vida de una familia y de sus individuos; pueden saber cómo van de dinero a fin de mes, sus gustos, sus fobias, la frecuencia de sus relaciones sexuales; sus tendencias de voto, sus ilusiones, sus planes, y sus estados de ánimo; todo puede medirse por la cantidad y frecuencia de yogures edulcorados que consumen o por los paquetes de galletitas... (58).

Desde luego, nuestro protagonista, al no querer aceptar esta vigilancia se retira en el sótano de su habitación en donde vive con su basura amontonada durante varios años. Huelga recordar que Martín se siente amenazado, por haber desertado este trabajo, después de darse cuenta de que la empresa era “una espesa tela de araña” (58) que teje una red de información. Otros medios de control que ejerce el régimen sobre las

poblaciones, según expone el propio protagonista, se hace a través de las limpiadoras de edificios públicos que, además de ser remunerados por su oficio, sacan todas las informaciones más secretas de los trabajadores. Por los controles de los servicios secretos, Ángel Sanagustín se disfraza y sus movimientos se encuentran reducidos como leemos:

No puedo entrar en el Museo del Prado porque pito en los detectores, aparte de que me localizarían; por eso llevo esta chichonearía de ciclista para que absorba las emulsiones. Decidí cambiar mi aspecto y hacerme pasar por mujer, por mi hermana, y así llevo viviendo varios años, sin hacer una sola compra en el súper, sin consumir fungibles, sin generar vertidos para no ser detectado, reciclando mi basura y alimentándome lo mejor que puedo con mis propias heces (59).

Del mismo modo, el espacio recreado en *Un momento de descanso* también está poblado de espías. Aquí nos encontramos con un ejemplo un tanto diferente, pero llamativo. Se trata de un grupo de hombres influyentes, compuesto por Desmoines y otras personas, cuya acción está a punto de desmoronarse por Castillejo. Éste se siente amenazado hasta tal punto que para evitar que lo eliminen físicamente, toma la precaución de alquilar un chalet fuera de Madrid, donde prefiere vivir, en detrimento de la casa oficial que le ha sido ofrecida por la universidad. El grado de la persecución que sufre es tan grande que son harto significativos tanto lo difícil que es acceder en el mismo chalet, según se ha visto con Mariona y Cifuentes, al introducirse en él con el fin de encontrar datos útiles, después del suicidio del profesor, como el propio hecho de que este hubiera cambiado su móvil y dejado de efectuar pagos con tarjeta.

3-1-4- Los espacios simbólicos en Juan José Millás

Por espacios simbólicos, entendemos los espacios que no sólo remiten a lugares geográficos. En el presente apartado, destacamos tres espacios de este tipo: el espacio de las prostitutas, el espacio de los media y el espacio del cuerpo.

Según Zavala, “Cada civilización ha creado ejemplos de erotismo, impudicia y obscenidad, formas de convertir el deseo en una compleja estructura simbólica de apetitos y apetencias propias. En el posmodernismo, el cuerpo es el campo de batalla por excelencia” (2009: 87). En realidad, estas diferentes formas de ‘institucionalizar’ el deseo puede observarse mediante las artes de cada sociedad y época. Sin embargo, existe otro tipo de juego con parte del cuerpo, es decir el sexo, pero que se hace generalmente siguiendo algunas normas: se trata de la prostitución. En las obras de

Millás es frecuente el uso de esta práctica. No suele ejercerse en espacios institucionalizados o prostíbulos, aunque en ocasiones, no se nos informa sobre los espacios, como demuestra el ejemplo de Julia en *Laura y Julio*. En esta última obra, es posible que nos encontremos ante situaciones similares a las descritas en *Dos mujeres en Praga*, sobre todo sobre dónde se hace la prostitución. En efecto, hemos visto unos ejemplos con la prostituta, Marisol y el escritor Álvaro Abril. En realidad, este la llamó en algunas ocasiones y ella acudió a su casa, acompañada por algún taxista al que llama por teléfono, donde le ofreció sus servicios que, en ocasiones, pueden reducirse en simples charlas o en escenas eróticas. Desde luego, es obvio que los pisos pueden convertirse también en lugares de la prostitución. En *LJ*, se sabe que Amanda ejerce la prostitución. Probablemente se va también hacia quienes solicitan sus servicios. Lo ilustran los casos en que antes de que saliera para tal propósito Amanda, Julio, al llegar a casa de su hermanastra para quedarse con la hija de esta, observaba la presencia de un taxi que la condujera.

Aparte de estos ejemplos arriba descritos, el lugar de prostitución en Millás generalmente son hoteles. Desde la mirada fantástica, el ejemplo de la prostituta Vanessa en un hotel de Madrid lo dice todo. El protagonista está casado, pero sus fantasías, junto con su doble, le conducen a un hotel de la ciudad donde se acuesta con la joven que tiene pinta de estudiante, como él mismo lo dice. Juan pasa gran parte de su temporada en los hoteles de Madrid. El hotel, en general, es un lugar donde uno puede alojarse de manera temporal. Pero también puede servir, entre otras cosas, de punto de encuentro entre personas con el fin de tener relaciones sexuales fuera de casamiento. En este sentido, es el nido de quienes pierden toda cálida relación con su intimidad.

El hotel es uno de los espacios por excelencia donde transcurre la acción novelesca en *Volver a casa*. El hotel es para el protagonista el refugio frente al mundo exterior que acecha y ataca. Es su fortaleza. Cuando, por ejemplo, sale a la calle para pasear, basta con pensar en Beatriz o en el que habrá recibido algún mensaje telefónico o alguna carta de José para volver enseguida a dicho lugar. El hotel representa su realidad interiorizada, su más íntimo yo, un marco para su continua reflexión. Es el lugar en el que se suceden sus pesadillas. Este espacio cerrado, prueba del estado en el que se encuentra por la falta de su identidad propia, le facilita a la vez la reflexión. En efecto, sabe José, desde su escondrijo, que está su hermano en un hotel de Madrid. Sabe además que este ha tenido sexo hace poco con una prostituta, estudiante también como

en *Lo que sé de los hombrecillos*. Se lo dice: “A ti y a mí siempre nos han gustado las mujeres maduras, de manera que no sé por qué esta nueva costumbre de concertar citas con estudiantes insípidas, carentes de historia y de habilidad para el amor” (Millás, 1990: 42). La costumbre que tienen los gemelos de salir con mujeres maduras se averigua ya en el siguiente diálogo entre Juan y Concha, otra prostituta, de cuarenta años, con quien concertó una cita en el hotel Palacio.

- Antes tenías barba, ¿no?
- Sí-respondió Juan con miedo (...)
- ¿No te acuerdas de mí?
- No, ahora mismo no.
- ¿Me quito la ropa interior (...) o prefieres quitármela tú más tarde?
- Haz lo que quieras... ¿Cómo te llamas?
- Concha, hoy me llamo Concha-respondió la mujer introduciéndose en la cama
- Y tú, cómo te llamas tú hoy?
- Hoy me llamo José-respondió Juan sombríamente.
- Como la otra vez-añadió la mujer-, es más divertido cambiar. La rutina nos mata (Millás, 1990: 64-65).

En esta conversación, se nota que José, antes de desaparecer de Madrid, frecuentaba el mismo hotel en donde se encuentra su hermano. En el pasado, se vio al menos una vez con Concha quien confunde a Juan con su gemelo. Este diálogo pone de relieve las diferentes identidades asumidas por los mismos personajes, en función de las circunstancias, realidad reflejada en la propia prostituta. Este juego ayuda en cierta medida al protagonista a reconstituirse ya que cuando contesta a la prostituta que antes él tenía barba, sabe que no es cierto y que se trataba más bien de José. Para meterla en la duda y ayudarla en su juego, se arriesga incluso a decirle que se llama José. Por otras partes, los hoteles en Millás son espacios en que se averiguan instintos sexuales de algunos personajes. Lo hemos visto con el narrador de *Lo que sé de los hombrecillos*, a la espera de Vanessa, quien eyaculó por los simples pensamientos de que ella no tardaría en llegar. Casi siempre cuando se encuentra Juan en estos espacios, le invade una sensación de libido y de repente se imagina haciendo amor con una mujer cualquiera. He aquí un ejemplo, cuando solo en la bañera de uno de los hoteles que lo acogen en Madrid:

...estaba impregnado de un raro carácter sexual. Instintivamente, miró hacia la puerta del cuarto de baño en cuya parte superior había una percha de metal de la que no

colgaba nada, pero él imaginó una prenda femenina leve y sutil, como la espuma que le cubría, y sintió una nostalgia enorme, la nostalgia de un cuerpo, cualquiera, en quien depositar con cierta violencia la desesperación atenuada que comenzaba a invadirle [...]
(Millás, 1990: 10-11).

De esta cita, cabe mencionar que el sexo tiene gran importancia en la construcción de la identidad o del equilibrio del personaje de Juan ya que con la sola idea de hacer el amor, tiene la sensación de echar una mirada en su pasado para encontrarse con los momentos nostálgicos que conoció. Se entiende mucho más esta importancia del sexo como una posible solución a la crisis de identidad de los personajes millasianos en *El desorden de tu nombre* donde aparece otro espacio simbólico. En efecto, después de haber tenido sexo con Laura en casa de esta, que realmente ha de ser su propia casa también, Juan piensa haber alcanzado su personalidad. Cree que Laura le ha hecho vivir de nuevo las experiencias conocidas por él. He aquí lo que cuenta al marido de ésta, durante una sesión de cura:

Estos días pasados, al hacer el amor con Laura, mientras la penetraba, tenía la impresión de que su vagina se comunicaba, por conductos ocultos, con todas las vaginas de todas las mujeres pasadas, presentes y futuras; mi penetración producía el efecto de que dichos conductos se abrieran a la oquedad de Laura, derramando en ella las numerosas fuentes capaces de formar el río en el que se sumergía mi pene (Millás, 1990: 128).

Como se ha podido observar, más allá del sexo, los órganos reproductores tienen un sentido en cuanto a la búsqueda de los orígenes se refiere. En la relación que ha tenido Juan con Laura, no cabe duda que el protagonista se está reconciliando no sólo con su pasado y presente sino también con su futuro. Este acto del protagonista puede interpretarse como una lucha, podríamos decir, por la búsqueda de su identidad a lo largo del tiempo. Tanto el pasado como el presente y el futuro contribuyen a la construcción de esa identidad. Por otra parte, la simbología que tiene la vagina en Millás se concibe desde otra vertiente que no dista mucho de la que vimos anteriormente. La vagina se concibe como un hueco que se comunica con el mundo y desde luego, sería la metáfora de la propia creación del mundo (91) como se observa en *Lo que sé de los hombrecillos*. Además, este órgano, sinónimo de hueco, se relaciona con la actitud del melancólico quien, al despreciarse a sí mismo, odia al otro a quien pierde, hasta el punto de querer eliminarlo. En este proceso de eliminación, como dice

Kristeva, “Más vale dividido, despedazado, cortado, tragado, digerido...que perdido” (1989: 16).

Parece obvio, de todo cuanto precede, que la dimensión física y erótica se concibe en la obra de Millás como la única capaz de evitar la alienación afectiva. Los actos sexuales de sus personajes pueden concebirse no solo como un intento de revalorización del erotismo sino también una reivindicación tacita y una interpelación de los dirigentes a restablecer esta quiebra observada en la narrativa, según las palabras de Navajas cuando afirma que “en el caso de la novela española (...) la prohibición erótica es particularmente intolerante durante el periodo de la Dictadura” (1987: 24). En este mismo espacio y en otros más en que gran parte de los hechos acontecen, el teléfono, la radio y la televisión cobran importancia en el cotidiano de los protagonistas hasta el punto de influir en sus comportamientos como veremos a continuación en el espacio de los media.

De entrada, señalemos con Lipovetsky que “La edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, la edad posmoderna lo está por la información y la expresión” (1992: 14). Los medios de comunicación, como la radio, el teléfono y la televisión, propios del mundo de la virtualidad, están presentados por Millás primero como fuente de utilidad informativa. Pero más allá de su papel primordial, existe probablemente no solo un intento de presentar la relación de dependencia del hombre con estos medios sino también una voluntad de desconfiar de la propia realidad en la que viven los personajes. Como apunta Navajas:

La construcción del sentido social se desplaza del espacio de la política, hacia un mundo que no tiene historia, sólo pantalla. Son las nuevas formas de producción, las de un nuevo universo simbólico en donde se resignifican las viejas utopías mediante un proceso de descontextualización que las convierte en imágenes sin historia; en mercancías (2007: 6).

Como se ha visto, los medios de comunicación tienen por función la de informar a las masas. En su acción diaria, “facilitan el acceso de los públicos a lo que debe llamarse la sociedad del conocimiento” (Benito, 1995: 59). Es obvio que hoy en día, por la calidad de sus contenidos, la prensa, la radio y sobre todo la televisión ejercen gran influencia, incluso a veces violencia en sus receptores. No cabe duda de que en las pantallas de televisión se nota un aumento drástico de los programas donde aparecen

escenas de violencia, lo cual incide, forzosamente, de manera negativa en la sociedad. En el espacio en donde actúan los personajes millasianos, los media aparecen de modo recurrente, hasta constituirse en un espacio privilegiado en los textos. En este espacio de los media, se emiten programas por la radio y la televisión y que dan cuenta de los problemas experimentados por los distintos mundos en los que se encajan los relatos. Para los protagonistas de Millás, y particularmente para Juan en *Volver a casa*, estos media le ayudan en cierta medida a preguntarse sobre su propia existencia y su condición. La radio y la televisión emiten varios programas relacionados con asuntos de identidad. En programas de radio es donde llaman personas para decir que ya no saben quiénes son y pedir que se les ayude a recordarles sus nombres (1990: 98). También en dichos programas es donde Juan oye a gente llamar para decir que poseen pruebas de que Cristóbal Colón era español (1990: 225), o que ocurrió un incidente en la televisión donde un escritor, en un programa en directo, le había dado un puñetazo a un crítico (1990: 241). Por un lado, cumplen su función primaria, la de emitir programas. En Millás, se interesan más por la perversión de la sociedad. Uno de los ejemplos es el immoralismo, caballo de batalla de un grupo presentado por la televisión en VAC. En efecto, en dicho grupo, se atacan a los lugares frecuentados por los jóvenes, donde emiten a través de los medios increíbles su doctrina. El peligro aún es mayor en la medida en que la difusión de dichos programas puede tener más consecuencias sobre las conciencias. Se puede decir el objetivo de esa doctrina se resume en las siguientes afirmaciones de una espiritista a quien entrevistaban en la televisión, quien “decía que ella y los suyos se dedicaban a sembrar el mal, corrompiendo a los jóvenes” (Millás, 1990:138). También por la televisión, nos informa con más detalles de lo que hacen las sectas esta larga cita del íncipit de la obra indicada:

Nosotros (...) defendemos la vileza, el egoísmo, la traición; intentamos que todos nuestros actos estén impregnados de mezquindad, de envidia. Somos cobardes y rastreros, adulamos a quien ostenta algún poder y humillamos al pobre. Profanamos los símbolos sagrados y ofrecemos sacrificios al diablo para que nos ilumine al camino de la perdición. (...) Estamos infiltrados en numerosos colegios y también en algunos ambientes universitarios donde realizamos programas dirigidos a destruir la vida de los jóvenes, y para ello nos valemos de los medios más repugnantes que un ser humano es capaz de imaginar” (Millás, 1990: 7-8).

Por otro lado, la radio, la televisión y el teléfono actúan de manera violenta sobre el protagonista. Se trata de una violencia distinta, las más de las veces no relacionada directamente con el contenido de las informaciones, sino que tenemos la impresión que el protagonista se siente acechado por estos medios que crean un espacio terrorífico. Juan, en *Volver a casa*, siente como una relación propia de los hechos de su vida o experiencia con el contenido de estos medios de comunicación, hasta llegar a cierto punto en que le da miedo descolgar el auricular del teléfono. Cuando suena el teléfono, se estremece y presiente la presencia de su gemelo José y le entra un pánico que le invade todo el cuerpo.

Por otra parte, el problema de la perversión y el mal también está presente en Orejudo, en *Ventajas de viajar en tren*. En efecto, el narrador, Martín, consigue relatar una serie de historias falsas, haciéndolas pasar por reales. En ellas, existe una serie de hechos relacionados con lo diabólico, donde todo se resume en acciones asociadas con la búsqueda del poder y el dinero. Fingió haber entrado en el Ejército como alférez e inventó una serie de historias que enviaba a su familia quien se lo creía todo. Estas historias, que se alejan de lo realmente sucedido, llegan a través de una serie de cartas, al final mandadas al psiquiatra por su hermana, Amelia de Úbeda. Como veremos más tarde, el propio Martín era quien se hacía pasar por su hermana, que nunca existió. La mentira es que él hizo creer a su familia que había sido mandado a Yugoslavia en un hospital creado por una doctora sevillana para cuidar a los huérfanos heridos de las consecuencias de la guerra. Cuando esta doctora murió, fue sustituida por otra doctora, Linares. Como el hospital ya no tenía subvenciones, esta empezó a prostituirse y se sus clientes, dice: “Seleccioné mis clientes entre los observadores de la ONU, mandos de la OTAN, miembros del séquito papal y altos representantes de organizaciones no gubernamentales” (25). En una noche, uno de sus clientes, Cristóbal de la Hoz, le hizo una extraordinaria propuesta: le dijo que conocía a miembros de la OTAN y de la UE, y a otros muy cerca del Papa, todos muy influyentes, que podrían ayudarla a mantener su hospital. Además, beneficiaría de algunos presupuestos españoles, todo, a cambio de un huerfanito al mes. Después de tantas reflexiones y hesitaciones, Linares acabó por aceptar la oferta. En efecto, las grandes cantidades de dinero pagado a la doctora Linares provenían de grandes personalidades de renombre, de los cuales los políticos y sus esposas, un Monarca..., quienes se dedicaban a mantener actos sexuales con los niños del orfanato. Asimismo, después del abuso, les quitaban la vida de manera atroz.

Luego, todos esos actos inhumanos producían grandes beneficios por su difusión en vídeos por el mundo gracias a cámaras instaladas en los muros de las habitaciones en que se ejecutaba este sórdido espectáculo. El hecho es que tanto los cadáveres de dichos huérfanos como los de aquellos miembros fuera del círculo vicioso, a quienes ejecutaban, producían a su vez enormes sumas de dinero. Ya que su piel, sus tripas y otras partes del cuerpo se vendían a sociedades en Estados Unidos y en otros lugares del planeta, según aprendimos de la boca de uno de los amigos de Cristóbal de la Hoz, a quien este relató el contenido de una cinta que había robado. Al sentirse amenazado, Cristóbal lo contó a Linares antes de desaparecer para un lugar desconocido. Como hemos visto en todo lo anteriormente descrito, el dinero parece ser el verdadero móvil de toda esta trama. Lo dice el amigo de Cristóbal en la larga cita siguiente:

Yo soy un profesional de la economía de mercado y he sido adiestrado para extraer el máximo beneficio de la materia prima. Como sé que en el fondo eres morbosos, te diré que aunque la filmación de la muerte genera más beneficios que la prostitución y el chantaje, nada es comparable al precio que pagan las farmacias por las vísceras infantiles. Nosotros las tripas las estamos vendiendo por una fortuna a una firma que fabrica un alimento especial que comen las ocas. Los cuerpos inertes, limpios y vaciados, se los queda un excéntrico taxidermista de Nueva York, que los llena de serrín y los vende al detall [sic] entre la progresía neoyorkina, que valora un huevo el arte hiperrealista de este tío. Las autoridades nos toleran porque rebajamos los índices de paro juvenil, si es que no participan simbólicamente, un uno por ciento, en el negocio (31).

La actitud de los superiores militares de Martín deja constancia de su alta complicidad cuando rechazaron el informe del camillero sobre todo lo contado. Además, su insistencia a que dicho informe fuera aceptado hizo que le apartaran de modo definitivo del Ejército y como resultado, nuestro investigador fue juzgado por insumisión antes de encontrarse en una psiquiatría. Sin embargo, lo que más nos interesa en todo lo contado acerca de nuestro protagonista no es la historia inventada, sino su principal medio de difusión: las cartas, espacio privilegiado para contar las abundantes atrocidades mencionadas. Del mismo modo, los diferentes vídeos utilizados para la difusión de los filmes sórdidos de aquellas personalidades de toda laya, acostándose con los huérfanos y quitándoles la vida al final. Por otra parte, como se sabe, los media y la televisión, específicamente, puede considerarse uno de los horrores de la sociedad contemporánea. Muchos lo utilizan hoy para ganar dinero o alcanzar la fama en la sociedad, que para educar. A veces está asociada con la basura. Y no nos

extraña el que en *Ventajas de viajar en tren*, Martín Urales tiene que pasar a través de un televisor fingido para acceder a la basura que tiene amontonada durante años en el sótano de su casa.

En definitiva, a través de elementos como la radio, la televisión, Internet, etc., nuestros autores intentan representar el mundo en el que viven y dan cuenta así de los diferentes modelos de ficción consumidos por el sujeto contemporáneo. A través de esto, se puede leer una victoria de los simulacros sobre la realidad. Por otra parte, si en cierto grado la ficción está vinculada a la realidad, al presentar los hechos así, hay sin duda una lucha para criticar los vicios de la sociedad en que viven. Si hoy en día muchos de los escritores españoles pasan por la televisión con el fin de buscar la fama o de ganar dinero, podemos decir que por lo que a Millás, sobre todo, se refiere, es mucho más como una actividad complementaria a su labor de escritor, ya que se sabe que gana suficientemente dinero con su escritura. Además del espacio que nos presentan los medios de comunicación, los propios escritores también, en su labor de creación, llegan a ser capaces de símiles como aparece a continuación entre el espacio y el cuerpo.

Si el espacio, de acuerdo con Bobes Naves, se identifica como “lugar físico donde están los objetos y los personajes (...) o elemento organizativo de la novela, originando la llamada novela espacial...” (1993: 174), según Garrido Domínguez, en cambio, esta coordenada adquiere una mayor importancia cuando se vincula con el punto de vista, convirtiéndose así en símbolo o en mito (1988: 373). Desde esta perspectiva, el espacio ya no se presenta como una realidad estable o tangible. Puede confundirse con algo líquido o volátil. Del mismo modo, la distancia entre dos cuerpos puede convertirse en un elemento de mayor importancia a la hora de definir el espacio. En Millás, incluso, el propio cuerpo humano se hace una realidad explorable. El espacio del cuerpo se ha expuesto, desde épocas remotas, como un símil estilístico, un modelo analógico del universo; un ámbito que puede ser observado, puesto que el hombre ocupa un lugar concreto y se mueve a través de él. Un claro pasaje de *La soledad era esto* revela un espectacular y diáfano símil entre el espacio del cuerpo y el espacio geográfico. Concretamente, el espacio del cuerpo será una metáfora de un barrio urbano que logra reflejar mediante la comparación el penoso estado no sólo físico sino también psíquico en que se encuentra el personaje. Veamos dicha descripción del cuerpo humano que sería el reflejo del espacio diegético, Madrid:

Realmente, un cuerpo es como un barrio: tiene su centro comercial, sus calles principales y una periferia irregular por la que crece o muere. [...] Las uñas de mis pies son las periferias de mi barrio. Por eso están rotas y deformes. Y mis tobillos son también una zona muy débil de este barrio de carne que soy yo, donde anidan seres que han huido de alguna guerra, de alguna destrucción, de algún hambre. Y mis brazos son casas magulladas y mis ojos luces rotas, de gas. Mi cuello parece un callejón que comunica dos zonas desiertas. Mi pelo es la parte vegetal de este conjunto, pero ya hay que teñirlo para ocultar su ruina. Y, en fin, tengo también un basurero del que no quiero hablar, pero, como en todos los barrios arruinados, la porquería se va acercando al centro y ya se encuentra una con mondas de naranja en cualquier sitio. Por mi cuerpo no se puede andar de sucio que está y el Ayuntamiento no hace nada para arreglarlo (Millás, 1990: 48-49).

En esta escritura sobre el cuerpo, la madre de Elena realiza unos constantes paralelismos entre el suyo y los espacios interiores y exteriores (el barrio, la ciudad, el continente). Esta larga cita es sintomática de los sufrimientos que conocen los personajes que se mueven en el espacio mencionado. Se leen las atrocidades de alguna guerra, probablemente la guerra civil española con sus enormes destrucciones y el hambre, entre muchas consecuencias que provocó como se puede observar. Al lado de ello, notamos la extrema suciedad en el cuerpo descrito, que ni los servicios pueden hacer algo para solucionarlo. A través de esta minuciosa descripción, se puede leer en filigrana una interpelación al Estado. Por otra parte, son múltiples los juegos intertextuales con la relación espacio-cuerpo. Por ejemplo cuando Elena se decide transcribir algún fragmento del diario de su madre (Millás, 1990: 128) en el que ella habla de vivir en Madrid como en una ciudad inexistente, una ciudad enferma como ella y la manera en que esta enfermedad no le ha permitido cuidar de las tareas domésticas, pues la reconstruye, devolviéndole la identidad. En este fragmento, dice la madre: “Qué vida. Ahora voy a limpiar los azulejos del baño porque luego me dará pereza” (Millás, 1990: 129). Elena, por su parte, cuando termina de leer, escribe: “me he levantado de la butaca de mi madre y he ido a la terraza. Como vivo en un piso alto, he visto la ciudad como quien contempla un cuerpo tendido” (Millás, 1990: 129-130).

En definitiva, este apartado, dedicado al análisis de la relación del espacio y los personajes, nos ha permitido definir esta coordenada de la narración haciendo hincapié en sus diferentes manifestaciones tanto físicas como simbólicas. La primera observación es que Madrid, espacio predilecto de nuestros autores, es un mero marco ficticio,

inconfundible con la realidad. Millás y Orejudo sitúan la acción en lugares conocidos, lo cual confiere a sus novelas un fuerte grado de verosimilitud; sin embargo, la ficcionalización de dichos espacios, a través de recursos lingüísticos, y sobre todo la manera cómo están presentados, nos conduce en ocasiones a espacios secundarios que parecen contrastar con los macroespacios, hechos que intentan desorientar al lector. A través de descripciones disonantes entre los personajes y sus medios, nos encontramos ante una incapacidad por su parte para adaptarse a sus respectivos medios. De manera general, hemos visto cómo en sus diferentes obras giran las historias en torno al individuo con el espacio-espacio urbano generalmente- en el que vive. En la mayoría de los casos, se trata de lugares abiertos, como las calles, los lugares de la prostitución, generalmente hoteles, que nos han permitido ver el papel que juega el sexo en la construcción de la identidad de los personajes. Del mismo modo, por sus configuraciones, hemos visto las diferentes influencias de los pisos en los personajes, condicionando así sus reflexiones cotidianas. Por otra parte, ha llamado nuestra atención la presencia de los medios de comunicación e información, ligados con aspectos inmorales que concurren a demostrar que la sociedad en la que viven los personajes millasianos está en crisis de valores. Del mismo modo, estos elementos mantienen una relación hostil con los personajes que los tienen miedo en ocasiones. A partir de los análisis hechos, se puede pensar que nuestros autores están mostrando los peligros de la ciudad a la vez que están buscando un medio para sanear las enfermedades, no sólo físicas sino también y sobre todo morales, de las poblaciones que viven en ella. Así, de los distintos comportamientos de los personajes y sobre todo de sus relaciones claustrofóbicas con el espacio, Madrid se convertiría en el símbolo no solo de la España franquista, sino también de la de hoy, donde los seres humanos se sienten aplastados por las decisiones de los dirigentes. A continuación vamos a estudiar el impacto del tiempo sobre nuestros personajes. Pero antes, nos proponemos esbozar una breve definición del concepto.

3-2- El tiempo

En el marco del presente apartado, como se verá, del mismo modo que en el dedicado al análisis del espacio, nos proponemos analizar el impacto del tiempo en los personajes. Pero antes, vamos a presentar una breve definición de esta coordenada, según la crítica narratológica, pero también según la concepción que le confiere

Aristóteles. En la narrativa, el tiempo se ha convertido en uno de los elementos esenciales de la trama. Varios críticos, entre los cuales Genette (1972: 235), han demostrado la primacía en la narrativa de esta coordenada sobre el espacio. Esto es una prueba de que el tiempo ha sido mucho considerado y cuidado. Sin embargo, otros autores, como Milagros Ezquerro, han dado igual importancia a estas coordenadas estructurantes de la narración. Lo expone en estos términos: “Le temps et l’espace, les deux coordonnées de la narration, sont, en quelque sorte, les deux dimensions du monde narratif qui se retrouvent immanquablement dans toute œuvre de narration, quels que soient le traitement ou les métamorphoses qu’elles aient subies, c’est pourquoi on peut les qualifier de ‘structurantes’ ” (Ezquerro, 1983: 27). Entre los diferentes tipos de tiempo destacados por críticos, aparecen de manera general el tiempo de la historia y el tiempo del relato, dos temporalidades distintas como nos informa Genette (1989).

El tiempo de la historia es el tiempo en el que se narra un acontecimiento. Es el tiempo que dura un acontecimiento diegético y por lo tanto, el narrador es quien lo define. Es homogéneo porque cada relato cuenta un acontecimiento o acontecimientos que han ocurrido en un momento preciso de la historia. Por lo que al tiempo del relato se refiere, abarca tres puntos: el orden, la duración y la frecuencia. El orden es la confrontación entre el orden de sucesión de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso y este mismo orden de sucesión en la historia. Por ello, existe el tiempo del acontecimiento narrado y el tiempo del propio relato, o sea, el tiempo del significado y el del significante. Para dar cuenta de las distorsiones que existen entre los citados tipos de órdenes, tenemos los conceptos de prolepsis y analepsis. La duración se preocupa por los problemas de extensión entre la historia narrada y la propia narración del relato. En la duración, aparecen los conceptos de resumen, pausa, elipsis y escena. La frecuencia se relaciona con las diferentes veces en que es capaz de reproducirse un acontecimiento en el relato respecto del número de veces en que se ha producido. Por ello, existen el relato repetitivo, reiterativo, singulativo e iterativo.

Por otra parte y desde el punto de vista filosófico, el concepto de tiempo es complejo en sus acepciones, ya que es una noción tan vieja y antigua como el propio mundo. Está relacionado con la eternidad, y desde este punto de vista, es un tema

abordado entre los teólogos, sobre todo en la fe católica donde se asimila con el pasado (la creación) y el futuro (el momento de la espera de la vuelta de Cristo). Ya desde la concepción que le asigna Aristóteles, como nos informa Heidegger, el tiempo, del mismo modo que el espacio, no existe en sí. En efecto, “Existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo. No hay un tiempo absoluto, ni una simultaneidad absoluta” (1999: 28-29). Para Platón y la filosofía antigua, el tiempo tiene que ver con el movimiento. En él, se producen eventos y cambios. Generalmente, está medido por el reloj que ofrece una duración arbitraria, cíclica, que se extiende de un punto a otro; asimismo, a partir de esta medición, pueden situarse unos acontecimientos como anteriores a otros, por haber sucedido en un punto anterior respecto de otro en el interior de una secuencia. De esta forma, el tiempo, desde el punto de vista de la física, es uniforme y homogéneo, en la medida en que “Cada punto, como un ahora, es el posible antes de un después; y como después, es el después de un antes” (Heidegger, 1999: 31). De lo precedente, el ahora, o lo que es igual en este caso, el presente es el momento que lo determina todo. Si la particularidad del reloj radica en que mide el tiempo, el presente, obviamente, se aparta del pasado y del futuro que no controla, porque según Heidegger, “si determino con el reloj el momento en el que ocurrirá un evento futuro, entonces no me refiero en verdad al futuro, sino que determino el ‘cuánto’ del esperar ahora hasta el ahora indicado” (1999: 53). De hecho, fuerza es de notar que en el tiempo, está el ser humano, junto con otros seres humanos, y su existencia o pervivencia se hace acorde con las relaciones que mantiene con los mismos. Cada uno vive con los demás, en una constante relación que nos impone el espacio que compartimos en el cotidiano. Se construye el ser en su evolución, en su existencia, en relación con otros, pero teniendo en cuenta el carácter efímero de cada uno de nosotros, nuestra finitud, que casi siempre nos invade la conciencia, el tiempo, desde luego, nos escapa y se convierte como una realidad interior. Es una realidad interior que cada individuo llega a tener, un reloj que mide nuestro propio tiempo: “El reloj que uno tiene, cualquier reloj, muestra el tiempo del ser-uno-con-otros-en-el-mundo” (Heidegger, 1999: 52). Es de subrayar que el concepto del tiempo, desarrollado por Heidegger, se incorpora a la crítica literaria y marca una ruptura, desde el punto de vista de la crítica literaria. Es un existencialismo que aboga por el retorno al texto, en detrimento de la biografía, la psicología, la historia de las ideas, etc., en la que se había interesado la crítica alemana (Wellek, 1968: 267).

3-2-1- Tipología de los sujetos en su relación con el tiempo

En sus diferentes relaciones con el tiempo, nuestros personajes se caracterizan, en la mayoría de los casos, por ser sujetos melancólicos, como se ha podido comprobar en cierta manera. Según el *DRAE*, la melancolía es una “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que no encuentre quien la padece gusto ni diversión en nada” (2001: 1003). Por la gran tristeza que provoca, la melancolía, en ocasiones, puede no dar gusto de seguir viviendo. Nace una incomunicación entre el sujeto melancólico y su entorno. Desde luego, este sujeto se encuentra alejado de su realidad. Como dice Moreiras, “es incapaz de enfrentarse a la pérdida del objeto y, en consecuencia, lo canibaliza devorándolo y se ensimisma en una perpetua e imposible autocontemplación” (2002: 128). De las diferentes causas de la depresión, se puede enumerar la muerte o el duelo de alguien a quien hayamos amado. Y la depresión nace del que no lleguemos a superar el vacío dejado por esa persona cuya imagen nos persigue, hasta el punto de corroer nuestro espíritu. Del mismo modo, la depresión puede nacer de nuestra incapacidad de entender el mundo que nos rodea, la gente con quienes vivimos cotidianamente, los diferentes sistemas que nos impone la sociedad hasta el punto de esclavizarnos, etc. A la luz de lo precedente, el sujeto melancólico suele refugiarse en otro cuerpo imaginario que lo acecha. Como dice Kristeva, “La depresión es el rostro oculto de Narciso, el que lo llevará a la muerte, pero que él ignora cuando se admira en un espejo” (1991: 11). En estas condiciones, el sujeto se encuentra desconectado de su mundo y el tiempo experimentado por él ya no es cronológico. Explica Kristeva este tiempo melancólico:

El tiempo en el cual vivimos es el tiempo de nuestro discurso y la palabra extranjera, despaciosa o disipada del melancólico, lo lleva a vivir en una temporalidad descentrada. Esa temporalidad no discurre, el vector antes/después no la gobierna ni la dirige de un pasado hacia una meta futura. Masivo, pesado, sin duda traumático porque estar colmado de pena o de alegría, un *momento* obtura el horizonte de la temporalidad depresiva o, más bien, le arrebató cualquier horizonte, cualquier perspectiva (1991: 55).

Por otra parte, tocante a la influencia del tiempo en los personajes, Italo Calvino se refería a ello, al hablar de la digresión. En efecto, decía que es una estrategia-hecha posible a través de una multiplicación del tiempo, fuga perpetua- para aplazar la conclusión a la que se quiere llegar en una novela. Es una huida orquestada por personajes con el fin de escaparse de la muerte. De hecho, menciona que en su

introducción al *Tristram Shandy*, Carlo Levi deduce que la muerte es probablemente lo huido por el narrador de Laurence Sterne, en la novela de nueve volúmenes que pretende ser su autobiografía. Del mismo modo, Levi intenta relacionar esta técnica narrativa, consistente en alargar el tiempo, con la observación de los problemas sociales. Esta larga cita suya es significativa al respecto:

El reloj es el primer símbolo de Shandy, bajo su influjo es engendrado y comienzan sus desgracias, que son una sola cosa con ese signo del tiempo. La muerte está escondida en los relojes, como decía Belli, y la infelicidad de la vida individual, de ese fragmento, de esa cosa escindida y disgregada y desprovista de totalidad: la muerte, que es el tiempo, el tiempo de la individuación, de la separación, el abstracto tiempo que rueda hacia su fin. Tristram Shandy no quiere nacer porque no quiere morir. Todos los medios, todas las armas son buenos para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales e inevitables, las digresiones la alargarán; y si esas digresiones se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, tal vez la muerte no nos encuentre, el tiempo se extravíe y podamos permanecer ocultos en los mudables escondrijos (1990: 60).

Como veremos, el tiempo interior es uno de los principales, vivido por los protagonistas millasianos y utrillanos que se encuentran en situaciones extremas. Como ya se ha señalado en alguna ocasión, son protagonistas que tienen ansia de liberarse de los problemas de identidad a que están confrontados. Por eso, están sujetos a problemas de conciencia que les empuja a ser diferentes. En este sentido, conviene recordar a Javier del Prado cuando menciona que “Lo propio del tiempo es su existencialidad. El yo toma conciencia en él de su destino como devenir singular, como construcción-deconstrucción y como fuga; su conciencia de ser superior que pretende escapar al destino general” (2001: 30).

3-2-2- El tiempo de la conciencia

La novela es, a ejemplo del mundo en el que vivimos, un mundo con leyes propias. Cada autor elige un espacio y un marco históricos, y personajes a quienes atribuye papeles. En realidad, son seres de papel, aunque pueden identificarse con seres reales. Y además, el hecho de darles nombres históricos es tan significativo. Para aludir a la frontera existente entre la novela del siglo XX y la de los siglos anteriores, particularmente el decimonónico, menciona Darío Villanueva que “Quizás sea la

dificultad de lectura la característica que más claramente diferencia ambas narrativas, dificultad fácilmente explicable, por otra parte, si consideramos la novela del siglo XX en su contexto social, científico y filosófico” (1994: 16). Desde el punto de vista de la coordenada temporal, destaca tres rasgos esenciales: la ucronía o ausencia del tiempo, la ruptura de la linealidad y la reducción temporal (1994: 41-45). Son cualidades que hacen que el tiempo ya no sea una realidad cuantificable o medible en la novela. De hecho, el narrador aparece como una figura de gran interés, ya que todo parece suceder en su conciencia. En la historia de la literatura, existen personajes cuyas sensaciones interiores les ha suscitado la idea del detenimiento del tiempo de los relojes. Sienten un tiempo hacia la vida a través de la conciencia, una subjetividad y reclaman la abolición del tiempo de los relojes como factor explicativo último. Aldecoa define bien ese tiempo, como “...un tiempo que posee sus propias leyes tan ajenas a las del mundo exterior, a las del tiempo exterior como un país inaccesible a todos los extranjeros e invasores”⁸⁷. El transcurso del tiempo, en este sentido, suele variar en función de estado de ánimo: la alegría o la tristeza. Los personajes sienten el peso del tiempo sobre su conciencia. Es, en ocasiones, un tiempo que no puede medirse. Para dar cuenta de este carácter estático, dice el narrador de *Laura y Julio*, al hablar de éste: “cerraba los ojos, contaba hasta quince y luego los abría para comprobar que en el reloj había transcurrido un cuarto de minuto. Sus segundos duraban más que los del reloj” (165). Las más de las veces, se trata de un tiempo en el que los personajes se sienten presos. Imagen de la circularidad del tiempo en *LJ* es la actitud de Julio. Tras visitar a Manuel en el hospital el día de la Navidad, Laura pretende ya no poder acudir a la cena prevista en casa de su cuñado. Julio la acompaña a casa y a la vuelta: “Iba contando las farolas que le salían al paso haciendo una breve pausa cada cuatro, como si construyera versos: una, dos, tres, cuatro/ cinco, seis, siete, ocho/ nueve, diez, once, doce... Al llegar a este número, volvía al principio” (61).

De lo procedente, notamos que el tiempo subjetivo es difícil de acceso porque lo vive el personaje. Siente sus efectos en la conciencia y desde luego tiene la impresión de vivir en un mundo que le es propio donde el tiempo cronológico se vuelve estable. Esta situación también sucede con Andrés de Casa Sosas, el protagonista de Julio Llamazares, en un intenso monólogo, cuando cuenta su última noche en un pueblo abandonado del Pirineo oscense del que es ya el único habitante. El narrador accidental,

⁸⁷ Ignacio Aldecoa Isasi: *Parte de una historia*, 1967, en http://www.cibernetia.com/tesis_es./HISTORIA/HISTORIA_POR_EPOCAS/HISTORIA_CONTEMPORANEA/2.

invirtiendo el tiempo y a partir de esta última noche, desamparado y ahogado por la soledad, hará balance de su vida desgranándola para que el lector descubra que la muerte - en realidad su vida ha sido una forma de morir- pondrá fin a todos sus padecimientos: la soledad, la desidia, la enfermedad, el abandono, el odio, la muerte de sus seres más cercanos, las alucinaciones que desencadenarán en locura, el transcurrir paralelo del tiempo y la memoria. He aquí lo que dice: “...estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, no sé cuando, en todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy” (Llamazares, 2006: 79). En el mismo sentido, es significativo lo que siente el propio protagonista tras la desaparición de su mujer Sabrina. Esta cita da cuenta de la angustia que siente Andrés tras la desaparición de su amor. Se le cae el universo en la cabeza, pierde por completo la conciencia del mundo en el que vive y tiene la impresión de vivir en una confusión, en un tiempo que no avanza. La muerte de Sabrina crea en él la pérdida de los recuerdos de una vida entera. Le invaden la tristeza y la desesperación. Y en ese momento, la descripción del reloj cobra un papel porque desde luego se relaciona con la vida de quien lo describe.

A partir de ese día, la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida. Abandonado en un rincón, el tiempo se detuvo y, como un reloj de arena cuando se le da la vuelta, comenzó a discurrir en sentido contrario al que, hasta entonces, había mantenido(...) Nunca volví a acordarme de aquel viejo reloj que, abandonado en un rincón, colgaba inútilmente en la pared de la cocina. De pronto, el tiempo y la memoria se habían confundido y todo lo demás, la casa, el pueblo, el cielo, las montañas; había dejado de existir, salvo como recuerdo muy lejano de sí mismo (Llamazares, 2006: 59).

Este tema de la falta de confianza expresado a través del detenimiento de los relojes ha sido objeto de varios autores de la literatura española del pasado siglo XX. Son sobre todo autores que conocieron la guerra civil española con sus consecuencias. Se describe detenidamente a personajes encarcelados. Son cárceles donde viven y expresan su estado anímico. La imposibilidad de salir de esta situación se comprueba mediante los relojes que ya no sirven para medir el tiempo, pues se convierten en simples adornos en paredes de habitaciones. En *La familia de Pascual Duarte*, por ejemplo, se cuenta en forma de memorias la vida de Pascual Duarte, desde su nacimiento en un pequeño pueblo de Badajoz, hasta su muerte, ejecutado en prisión. A

lo largo de la historia se nos van narrando las más tremendas desgracias que el protagonista debe sufrir. En la descripción que hace el protagonista de su casa, aparece “un reló despertador colgado de la pared, que no es por nada (...)” (Cela, 2000: 28-29).

En *Nada*, la protagonista de la novela es una joven, llamada Andrea, que recién terminada la Guerra Civil Española se traslada a la ciudad de Barcelona para estudiar y empezar una nueva vida. Cuando Andrea llega a casa de su abuela, de donde sólo tiene recuerdos de su infancia, sus ilusiones se ven rotas. En este piso de la calle de Aribau donde, aparte de su abuela, viven su tía Angustias, sus tíos Román y Juan, la mujer de este último, Gloria, y la criada, la tensión es continua en un ambiente caracterizado por el hambre, la suciedad, la violencia y el odio. Andrea, que vive oprimida por su tía Angustias, siente que su vida va a cambiar cuando su tía se marcha, pero las cosas no acaban de ir como a ella le gustaría. Sin embargo, en la universidad conoce a Ena, una chica de la que se hará íntima amiga y que desempeñará un papel importante en su vida, pues junto a ella aprenderá lo que el mundo exterior puede ofrecer. Alguna noche, después de la cena, Román subió a su habitación con Andrea, en un piso diferente del que ocupa el resto de la familia. En una minuciosa descripción de este espacio, la protagonista dice que había “tres relojes en la habitación, todos antiguos, adornando acompasadamente el tiempo” (Laforet, 1990: 38).

A continuación, vamos a resaltar el peso del tiempo en estos personajes. Un tiempo, podemos decir, vivido sobre todo a nivel de su conciencia, según veremos a continuación. Las obras que más vienen a propósito son *Laura y Julia* y *Lo que sé de los hombrecillos*, en Millás, y *Ventajas de viajar en tren*, en Orejudo. Antes que nada, conviene mencionar que Millás reconoce la importancia de la conciencia en sus textos. De hecho, confiesa que “... es el espacio narrativo en el que discurren todas [sus] novelas...” (2000: 11). En *LJ*, la conciencia, asimilable con la fantasía o la imaginación, juega un papel importante. Todo sucede, sobre todo, a partir del momento en que Julio descubre que Manuel, el vecino, mantenía una relación con su mujer, Julia. De hecho, lo descubre en el ordenador de Manuel, el vecino del piso, cuando este se encuentra en el coma en una cama de hospital. En *LSLH*, el tiempo de la historia es menos de un año, si se supone que al comenzar la novela, el protagonista dejaba entender ya sus ideas de abandonar las clases. Lo notamos cuando en las últimas páginas la mujer del narrador le pregunta: “-¿Sigues pensando en abandonar las clases

el curso que viene?’’ (151). De manera general, se puede decir que la historia es lineal. En las pausas, intervienen recuerdos, unas visitas de la familia o de colegas de la universidad. El hilo conductor del relato se sitúa entre el narrador y el hombrecillo. Va de un punto A u otro, B, intercalado con peripecias donde se pueden apreciar los conflictos entre ambos, pero que en la mayoría de los casos, si no en todos, terminan por resolverse tras una especie de compromiso encontrado por ambos sujetos. Desde el epílogo, se puede ver que el tiempo total es de tres años aproximadamente (uno, desde que principió el relato y dos, desde la muerte de la mujer del narrador). Además, se puede mencionar los seis años, edad de la hija de los vecinos, quien nació a los pocos desde la muerte de la rectora. El tiempo de la narración parece confundirse con el de la historia, ya que el narrador-protagonista, como indica su estatuto, es quien asume el relato, del principio al final del relato. Narra en primera persona, al referirse a él mismo, lo cual les confiere probablemente menos precisión a los acontecimientos relatados. Pero también presenta los hechos en tercera persona.

Aparte de las pocas indicaciones temporales (el amanecer, el atardecer, el anochecer, una semana o más, unas horas, etc.), propias del tiempo cronológico, no se puede cuantificar el tiempo en *LSLH*, en el sentido de que todo parece suceder en la mente del narrador. Casi todo gira en torno a la transformación, al diálogo entre dos cuerpos, generalmente en un estado fantástico, pero también onírico, donde el tiempo carece de límite propio, para confundirse a veces con el espacio. De hecho, se trata de un tiempo ontológico que cuestiona la constitución, el origen y la propia definición del ser humano. Es un tiempo imaginario, fluido, transparente, por el cual se mueve, simbólicamente, el narrador. Los raros casos en que se hace referencia al tiempo cósmico son los relacionados con el mundo de la mujer del narrador: su ida a la universidad, su vuelta a casa, su ida a la cama, su despertar por la mañana, etc.

Por otra parte, esta temática estaba ya presente en Millás, cuyos personajes, como acabamos de señalar, conocen sufrimientos que no siempre se deben a la ausencia de un ser querido, sino que se explican por el miedo de seguir existiendo en un mundo donde ya no se reconocen. Es, por ejemplo, el caso de Juan, en *Volver a casa*. Lo reconocemos cuando un día, desde el hotel Palacio, llamó a la recepción para saber si no le habían dejado algún mensaje telefónico. Cuando le informaron de que dos mensajes le estaban destinados, uno de su mujer, Julia, y otro de Laura, Juan tuvo enseguida la

sensación de que algo le estaba pasando. Lo comprobamos en la boca del narrador: “Colgó, miró el televisor, comprobó la hora y tuvo la impresión de que el reloj se había parado o que el tiempo no había transcurrido” (1990: 72). Se puede decir que la impresión que tiene de la inmovilidad del tiempo se debe a los mensajes procedentes de dos seres importantes en su vida. Por una parte, Laura, su primera mujer desde su juventud, la mujer que perdió después de haberse cambiado de identidad con su hermano; pero que sin embargo está queriendo recuperar. Por otra parte, Julia, con quien lleva veinticinco años y con quien mantiene relaciones a través de llamadas telefónicas y cartas, aunque nunca pudo mandárselas a Barcelona. Este choque es sin duda el que provoca un sentimiento de culpabilidad en el protagonista. Se diría que ante las dos imágenes que le pasan por la mente, resulta confuso, indeciso, y como consecuencia piensa que se ha parado el tiempo.

En la misma perspectiva, este fenómeno también se observa en *La soledad era esto*, aunque con distintas manifestaciones. Elena acaba de perder a su madre y a partir del diario que deja ésta, la protagonista se convierte en el centro de la familia. Su destino está unido a la vida de su difunta madre quien parece actuar sobre su existencia. Pues, Elena siente temor. Este temor no procede de la ausencia sino que se debe al descubrimiento que hace la protagonista en los diarios de su difunta madre. El resultado es que una tarde, le pasa la idea de detener el péndulo, como nos informa el narrador:

En torno a las tres de la madrugada tomó la decisión de detener el péndulo y con esta intención abandonó el dormitorio y llegó hasta la puerta que comunicaba el pasillo con el salón, pero no fue capaz de abrirla porque tuvo miedo. [...] Pensó que en el acto de detener el péndulo detenía otra cosa. Tal vez su propia vida o la existencia del grupo familiar (Millás, 1990: 56).

En esta cita se observa el papel que juega el péndulo en Elena en quien se puede leer, al menos, esta clara intención del deseo de paralizar el tiempo. Es consciente que el detenimiento de dicho objeto no sólo incidirá en ella, sino también en la familia. Así, el péndulo está ligado a su existencia. Nos dan más aclaraciones las siguientes palabras suyas: “A mi espalda, en la pared, un reloj de péndulo, que también perteneció a ella (su madre), mide el tiempo, pero no el tiempo que determina la existencia de los hombres, sino el que regula la duración de mi aventura interna, de mi metamorfosis”

(Millás, 1990: 108). El reloj, junto con los diarios de su madre y los informes detectivescos, participa de lleno de la transformación interna de Elena. Y para medir su grado de transformación, intenta recordar al personaje de Gregor Samsa⁸⁸. Pero al contrario de Gregor, la aventura interna de Elena son, pues, como queda dicho, las dificultades que siente por alcanzar su plenitud. Está influenciada por su madre porque juntas parecen tener algo que les es común: son simétricas. De hecho, están ligadas las vidas de la madre y la hija. Esta emprende un proceso de liberación, pues quiere desatarse del peso ejercido por su madre en ella. Lo atestiguan las líneas siguientes:

He vivido un infierno del que quiero salir, pero al que se aferra una parte de mí que no domino. Tras el optimismo de las primeras líneas de este diario, donde expresaba la rara y agradable sensación de haber tomado las riendas de mi vida, alcancé un precario equilibrio que se quebró en pedazos hace seis o siete días (Millás, 1990: 115-116).

En suma, la conciencia es un elemento importante en la construcción de la personalidad de los personajes millasianos. A través de la ella, se dan cuenta de su relación tanto con otros personajes de su entorno como con ellos mismos.

En Orejudo, la obra que más está relacionada con el tiempo a nivel de la conciencia es probablemente *Ventajas de viajar en tren*. La forma de presentarnos los hechos puede corroborarlo. Ya desde el íncipit, los hechos presentados por Sanagustín, sin la menor reacción, sino a través de la mímica, de su interlocutora Helga Pato, son significativos. Si a esto tomamos en cuenta el que todo sucede durante un viaje en el tren, todo nos lleva a pensar en que lo sucedido puede haber transcurrido desde la conciencia del personaje. Del mismo modo, la naturaleza disparate del texto, constituido por fragmentos de textos, imágenes fotográficas, poemas, etc., donde no siempre se aplican reglas similares en la puntuación, lo explica todo. Al final, tenemos la sensación de estar ante un caleidoscopio.

Aparte del tiempo interior en nuestros personajes, como acabamos de ver, el tiempo físico también ejerce a veces un control en ellos, de tal manera que incluso

⁸⁸ En efecto, Gregor Samsa (Kafka, 1996: 99) trabajaba como un representante de comercio y dependía su familia (sus padres y su hermana) del sueldo que cobraba. Alguna mañana, al despertar, advirtió que se había transformado en un insecto gigante. Esta situación le causó no sólo la pérdida de su trabajo sino que también sintió gran culpabilidad por volverse un cargo para su familia de la que ya no recibía ninguna visita en su dormitorio en donde, recluso y solo, pasaba sus días enteros.

puede convertirse en protagonista. El tiempo que más lo explica es el frío. Ya hemos visto que es una novela que intenta trazar el pasado del protagonista, deteniéndose en los aspectos que podemos considerar más importantes de su vida. Juanjo se sirve del frío para representar una situación. En la práctica, son de sumo interés las descripciones que hace de cómo les parecía milagroso el cambio, del estado de líquido a sólido, del agua que dejaban durante la noche en la ventana. O de las barras de hierro al contacto con su piel. El narrador se vale de estos hechos para representar cierta metáfora de este frío, comparable con la situación social de la época. En *Visión del ahogado*, la lluvia juega un papel importante hasta el punto de convertirse en un elemento obsesivo, ya que gran parte de la novela, relatada por el narrador, deja ver hechos que transcurren en toda una mañana de lluvia, al igual que su impacto en la ciudad entera: ya poco después del incidente entre el Vitaminas y el policía en la boca del metro, la escena entre Jorge y Julia, en el sofá, luego en su dormitorio, el interrogatorio de Jesús Villar en la comisaría, el deambular del propio Vitaminas para escaparse de los agentes de policía, etc. Como se puede ver, esta lluvia, convertida en pretexto para Jorge y Julia decididos a suspender sus actividades profesionales del día, reclusos desde luego en su casa como muchos otros ciudadanos, deja trasparecer cierto encerramiento en el relato hasta tal punto que ocupa a veces gran parte en la conciencia de los sujetos de la novela. Por ejemplo, el narrador, en ciertos momentos, relata los hechos en el condicional, en el que supone que nuestros personajes, de haber ido al trabajo, estarían ejecutando algunas tareas. A través del uso de ese tiempo, asimilable con una táctica del autor, en la combinación de unos hechos que realmente no han ocurrido, pero en que aparecen adjetivos que marcan el deterioro, leemos cierta denuncia, como en el siguiente ejemplo que concierne a Julia: “Ella estaría en la calle y con los otros caminaría por la acera el espacio preciso para alcanzar el Metro. Bajaría después las escaleras *sucias* y, en el andén, como los otros, leería descuidadamente los anuncios. Ella haría un trasbordo, recorrería los túneles acostumbrada ya junto a los otros a las paredes *mugrientas*, a los techos *escoriados* por la humedad, y a la voz *desagradable* de un tullido que con la chaqueta en el suelo pediría limosna...” (Millás, 1987: 122). Estos adjetivos corren en paralelo, en cierto modo, con el estado mental y psicológico del Vitaminas, quien sube y baja bajo la incesante lluvia, casi moribundo por las grandes cantidades de pastillas que ingiere y que no parecen aliviarle, como se observa en el éxipit: “Pero un médico ha dicho que se va a joder, que un lavado de estómago y listo” (Millás, 1987: 238).

En suma, el tiempo vivido por nuestros personajes no es, en la mayoría de los casos, un tiempo medible. Se trata de un tiempo vivido desde la conciencia. Es un tiempo que toma cuerpo en la melancolía sufrida por la ausencia del otro, del ser querido. Como hemos visto, este tiempo nace por lo general de dos situaciones: por una parte, sus incapacidades a reconocerse en un mundo en que se identifican con otros personajes que constituyen un peligro para su realización propia; por otra parte, se trata de personajes que necesitan a los demás para construirse, y resulta que los personajes a quienes necesitan ya no viven. En un caso o en otro, nos encontramos en situaciones de personajes ante luchas con sus propias existencias. Como hemos tenido la oportunidad de ver a lo largo de este apartado, por ejemplo, el tiempo interior vivido por los personajes es recurrente en Millás. Esto se explica por el que sus personajes son unos personajes que conocen problemas de identidad personal. Están fragmentados, desorientados. Asimismo, viven un infierno interior. Julio y Manuel, pero también el narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* son buenos ejemplos que nos permiten acertarlo. Del mismo modo, Juan quiere volver a su identidad anterior, después de dos decenios pasados a renunciar lo que era, tras su cambio de identidad con su gemelo. Un cambio de identidad que supone el cambio de todo cuanto lo definía: el nombre, la mujer, la profesión... En cuanto a Elena, todo empieza después de la muerte de su madre. En ese momento, descubre el diario de ésta donde encuentra cosas nuevas acerca de su existencia. De este modo, lucha para desprenderse de la imagen de su madre que la sigue obsesionando. Con todo, nos encontramos ante personajes que quieren construirse y vivir en la idea según la cual la vida de una entidad no depende en cualquier modo de la de otra. Quieren ser autónomos, en el sentido de que sus actuaciones no deben ser dirigidas por otras personas. Por lo tanto, sienten la necesidad de despojarse de las partes negativas de su pasado, lo cual explica el apartado siguiente dedicado a la memoria en nuestras obras.

3-2-3- Los mecanismos de la memoria y del recuerdo en los personajes

De manera general, suelen ser numerosos los mecanismos de activación de la memoria. Esta se fundamenta sobre la obsesión por rescatar cierto período del pasado. El elemento que más lo facilita en nuestro corpus es el recuerdo. La importancia de los recuerdos ya no queda por demostrar en nuestras vidas. Los recuerdos nos sitúan entre el pasado y el presente. Son importantes incluso en el proceso de la creación artística. Por ejemplo, como es de notar en Tiphaine, la literatura es el resultado de la memoria,

porque sin los recuerdos, no habría literatura. Es sin duda en este sentido que Romera Castillo afirma que “la fuente de la literatura es la memoria. Luego, todo se modifica y se inventa mediante el proceso creador” (2006: 31). Del mismo modo, el recuerdo puede considerarse como una memoria, un testimonio a partir del cual se puede reconstituir un período de la historia, sin ninguna obligación de precisar el lugar de la historia contada. Lo señala Genette:

...puedo perfectamente contar una historia sin precisar el lugar en que sucede y si dicho lugar está más o menos alejado del lugar desde donde la cuento, mientras que me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con mi acto narrativo, ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro (1989: 273).

Lo que más nos interesa de lo precedente es el papel del tiempo, elemento imprescindible a la hora de abordar el concepto de recuerdo o memoria. El narrador de Proust, en ‘Le côté de Guermantes’ nos introduce en la capacidad que tiene la memoria para reconocer y situarnos en un acontecimiento experimentado tiempo atrás. Toma dos casos distintos. Por una parte, imagina la situación de una mujer, desconocida, a quien podríamos encontrar y saludar por la calle sin que ello nos produzca necesariamente una sensación de haberla conocido antes, ya que efectivamente es el caso; y por otra parte un sonido que escuchamos antes, en la infancia o la juventud, grabado y sometido a nuestro oído mucho tiempo después. Nos identificaríamos desde luego con el último caso a través del oído, capaz de recordarnos la identidad del cantante y la misma sensación de antaño, reduciendo así la distancia entre ambas épocas:

Mais qu’une sensation d’une année autrefois- comme ces instruments de musique enregistreurs qui gardent le son et le styles [sic] des différents artistes qui en jouèrent- permette à notre mémoire de nous faire entendre ce nom avec le timbre particulier qu’il avait alors pour notre oreille, et ce nom en apparence non changé, nous sentons la distance qui sépare l’un de l’autre les rêves que signifièrent successivement pour nous ses syllabes identiques (1946: 12).

En efecto, el recuerdo está relacionado con la memoria y el olvido. En Ricoeur, si la memoria es el presente del pasado, la memoria colectiva pasa por la individual, del mismo modo que el sujeto individual es la representación del colectivo. El recuerdo es desde luego el puente que materializa los acontecimientos pasados. La memoria colectiva es “el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han

afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes” (1998: 19). Estos recuerdos comunes se ponen en práctica mediante fiestas, celebraciones de ritos o eventos públicos, etc. En Todorov, por ejemplo, “la memoria no se opone en absoluto al olvido” (2000: 15). Es una interacción entre la supresión (olvido) y la conservación. Pero se sabe que el restablecimiento total del pasado es una empresa harto imposible. Generalmente, por la importancia que han tenido los sucesos, unos serán conservados, otros, marginados, y otros, olvidados. Pero en el caso de España, por ejemplo, según parece, los dirigentes de la época se esforzaron en intentar ocultar en ocasiones la verdad de los hechos sobresalientes, sobre el modo operativo del régimen. Por lo que en el presente apartado, como se verá, el trabajo de recuperación de la memoria basado en cierta selección, se verificará a través de algunos actos aparentemente banales de ciertos personajes.

En *El mundo*, la memoria está construida en los recuerdos y los sueños que parecen confundirse. Aparecen como elementos que sirven para la construcción de la personalidad del narrador (28). Entre ambos elementos, se insertan la escritura y el narco, comparables con el éter que Juanjo y sus hermanos solían absorber a escondidas cuando eran niños. De modo que como el éter, sus recuerdos son a veces vagos, por la incapacidad de la memoria o sus límites, como “aquellas barras translucidas que al acariciarlas se deshacían dejando en la mano una lámina de agua” (49). Los recuerdos pasan de un estado sólido al líquido cuando se esfuman con el pasar del tiempo. Cuando Juanjo decide volver a la calle de su infancia con el fin de rescatar algún recuerdo, no tarda en notar que las casas bajas de la época ya habían sido sustituidas por edificios de “seis o siete pisos” (94). A pesar de este cambio físico, sin embargo, le pasan por la mente todos los recuerdos de aquellos momentos: la tienda del padre del Vitaminas, sus relaciones con Luz (en la misma escuela y el mismo banco, los roces de sus pies durante los dictados, su reciente encuentro en una feria del libro en Madrid); los recuerdos de la academia de López de Hoyos, donde los repetidores torturaban a los alumnos, etc. Al final todo sucede como diapositivas que desfilan por una pantalla, de la que no llega a desprenderse el narrador: “¿Guardaba yo memoria de los sueños? Quizá no, porque al despertar continuaba en ellos?” (52). Esta dimensión del sueño en la memoria nos recuerda *Lo que sé de los hombrecillos*, como señalamos en alguna ocasión, donde existe cierta confusión entre la propia vida del narrador y los sueños que experimenta, lo cual hace que se note menos el límite entre esas dos realidades. El sueño parece confundirse con la vigilia y entre ellos, se manifiesta la memoria. El

rescate de la propia memoria se hace imposible por la incapacidad del narrador de *El mundo* para distinguir, posteriormente, una realidad de otra: “Ahora, desde la perspectiva confusa de la madurez, no sería capaz de establecer dónde se encontraba la frontera entre el sueño y la vigilia, ni siquiera qué me ocurrió a un lado y qué al otro de esa frontera” (51).

El recuerdo, para los seres humanos, es un elemento fundamental hasta tal punto que a veces sin él, la vida no tiene sentido⁸⁹. Los recuerdos nos ayudan no solo a preparar el futuro sino también a comprender más lo que somos. En los personajes de Millás, los recuerdos tienen gran importancia. A través del recuerdo, intentan rescatar su identidad perdida como es el caso con los hermanos gemelos en *Volver a casa*. La rememoración de su vida pasada, hasta cierto punto como mencionamos ya en varias ocasiones, les permite darse cuenta de la necesidad de volver a lo que es realmente cada uno de ellos. También por el recuerdo, nuestros protagonistas se reconstituyen a través de otras personas, verdaderos espejos en dicho proceso. A través de Laura, en *El desorden de tu nombre*, Julio Orgaz reconoce a su mujer muerta, Teresa; el mismo ejemplo lo vemos en *La soledad era esto* donde Laura va descubriéndose mediante el contenido de los diarios de su difunta madre. En cada uno de los ejemplos mencionados, existe un proceso previo desencadenado por la vista que luego conduce al recuerdo a partir del que los sujetos toman plena conciencia de sus verdaderas identidades.

En el marco de la presente reflexión, como se ha visto, el pasado se refiere, a la luz de ciertas obsesiones narrativas y sobre todo de alusiones, a veces directas, de personajes al período del franquismo. Desde luego, no cabe duda de que hay un conflicto entre dos maneras de pensar el mundo: la memoria de los vencedores y la de los vencidos, observables en la mayoría de los casos en las actuaciones de los personajes. Millás, cuando presenta una situación propia a los vencedores, lo hace, desde cierto distanciamiento, con el propósito de denunciar los hechos pasados. Pero

⁸⁹ La infancia, el pasado o los recuerdos son significativos en la construcción de la personalidad. Del mismo modo, los temores presentes pueden hallar su origen en el pasado, incluso en un pasado lejano y en este caso, puede transmitirse de varias formas. A pesar de los diversos intentos de Jorge, como notamos en *Visión del ahogado*, para adivinar el origen de las inquietudes de Julia, el narrador deja finalmente entender que la propia madre de Julia se lo había contado algún día que “... alguien os mira por la cerradura de la puerta” (1987: 65). Esta frase se convertirá en uno de los elementos estructuradores del psiquismo del personaje en relación con su intimidad. En la medida en que casi siempre tendrá la impresión que alguien la acecha continuamente. De hecho, la propia Julia confiesa que de niños, siempre había tenido la sensación que su hermano la miraba, cuando se bañaba, a través de la cerradura de la puerta.

también en Orejudo, se ve un intento de poner en cuestión la memoria histórica. Lo hace a través de cierta documentación, relacionada con imágenes como se puede comprobar a través de la documentación a la que recurre a la hora de indagar para sacar a luz el misterio del caso de los Castillejo. La imagen, convertida en imaginación, juega un papel importante en la relación del sujeto con el pasado, como Calvino sugería:

Si he incluido la visibilidad en mi lista de los valores que se han de salvar, es como advertencia del peligro que nos acecha de perder una facultad humana fundamental: la capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados, de hacer que broten colores y formas del alineamiento de caracteres alfabéticos negros sobre una página blanca, de pensar con imágenes. Pienso en una posible pedagogía de la imaginación que nos habitúe a controlar la visión interior sin sofocarla y sin dejarla caer, por otra parte, en un confuso, lábil fantaseo, sino permitiendo que las imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, 'icástica' (Calvino, 1990: 107).

Por otra parte, las dudas o incertidumbres se imponen en los personajes para dar cuenta de la fragilidad de la memoria. En Millás, además de las construcciones verbales con tiempos que marcan la duda, como el condicional, abundantes en los textos, existe una serie de expresiones utilizadas por personajes con los mismos fines. De modo general, son dudas relacionadas con el tiempo cronológico que parece escaparles. El día en que la madre del narrador de *El mundo* iba a dar a luz al benjamín, notamos una duda por parte del narrador acerca del mes: “Sería julio, quizá agosto, porque hacía mucho calor” (36)/Esta duda persiste también en cuanto al número de operaciones sufridas por su madre: “la operaron siete u ocho veces” (37). Cuando el Vitaminas hizo un signo al narrador para que se acercara con el fin de enseñarle la ventana secreta: “Serían las tres o las tres y media de la tarde de un día de julio o agosto” (46). Son huellas de la memoria que ya no recuerda con exactitud los hechos pasados. Por otra parte, si los elementos que marcan la duda se entienden mejor en el caso del narrador-personaje, como es el caso en *EM*, sin embargo, huelga mencionar que tal actitud también está presente en *Laura y Julio* donde se trata de un narrador omnisciente. Lo notamos, por ejemplo, cuando la pareja estaba en la cama, tras el previo encuentro de Julio con el padre del vecino accidentado. En efecto, Laura preguntaba por cómo había sido el encuentro con el diplomático. Nos informa el narrador que “Laura estaba encogida, en postura fetal, dándole [a Julio] la espalda,

quizá con los ojos abiertos” (23-24). En la misma obra, el narrador presenta a la nieta de Luisa e hija de Amanda. Dice que es “una niña de seis o siete años” (62).

En Orejudo, el recuerdo también es importante en cuanto a la relación de los personajes se refiere con su pasado. Se puede entender como un proceso de reconstrucción de la vida. De entrada, el recuerdo se nos presenta como una realidad y su contraria a la vez. Está construido en lo ausente y lo presente, a ejemplo de las personalidades múltiples de Martín Urales. El psiquiatra se decide investigar con el fin de encontrar la casa del paciente. Lo hace durante largo tiempo. Con lo cual cree que se trata de una casa inexistente. Pero a la hora de dejar esta empresa, se percata con ciertos indicios que le orientan hacia su objetivo. A primera vista, su descripción exterior ya nos informa el carácter precario de la memoria, a través de la mezcla entre el deterioro y la duda que transparentan en la serie de los conceptos utilizados:

... di con un un viejo y descuidado chalet, por cuyas paredes, húmedas y desconchadas, trepaban enjutas parras como nervios momificados (...). Tenía los postigos echados, parecía deshabitada y sobre todo parecía milagroso que hubiera sobrevivido entre los modernos bloques de piso. Todavía está en pie, si quiere verla, en la calle Martínez Izquierdo, en el número veintiuno, creo, no me invento nada (37).

Como se puede observar de lo precedente, el narrador implica al lector en este juego entre el pasado y el presente, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo antiguo y lo moderno. De manera que al final, el descubrimiento del chalet resulta un milagro. Sus esfuerzos por dar vida al hallazgo, comparable con un descubrimiento arqueológico, se materializa más con la dirección que nos proporciona (la calle y el número). Pero la duda, como anteriormente mencionado, a través de ‘creo’ da cuenta del carácter precario de la memoria. Sin embargo, cuando se introduce el psiquiatra en la casa, se nos muestra otro indicio sintomático de la búsqueda o del rescate de la memoria: Todo parece intacto en la habitación de los Úbeda, donde el propio Martín, disfrazado de mujer, acoge e instala al huésped. Su disfraz, sinónimo del inconformismo o de la lucha contra la norma, despista al psiquiatra que no tarda en caer en la trampa se creer que se encuentra ante Amelia Urales, la hermana del paciente. De hecho, el intento de rescatar la historia se hace desde la perspectiva de Amelia, señalando los espacios que ocupaba o los objetos que utilizaba cuando se ponía en contacto con el psiquiatra para hablarle de las falsas cartas: “En aquella butaca leía yo las cartas” (39) o “Mi padre, en cambio,

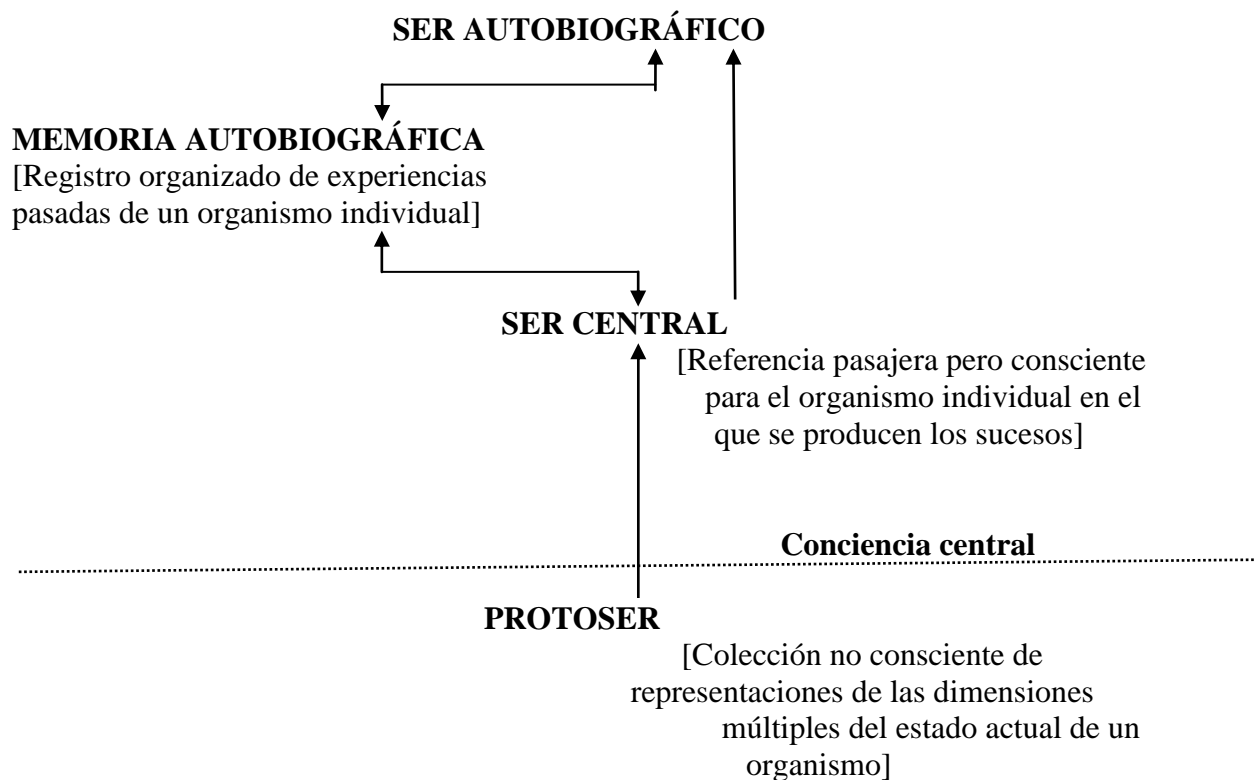
las leía bajo esa ventana, sentado en esa silla de ruedas” (39). Al introducir sus intervenciones y las de su interlocutor mediante expresiones del tipo ‘Digo’, ‘Dice’, el narrador, quizá inconscientemente, contribuye a presentar los hechos o las alegaciones desde las perspectivas en que aparecen, restituyendo así la responsabilidad de sus intervenciones a cada personaje.

3-2-4- Memoria y construcción de la identidad personal o colectiva

La memoria es un concepto difícil de explicar, ya que puede remitir a varias realidades, y a su relación con la identidad. La memoria, como la imaginación, tiene como propósito el de hacer presente algo ausente. Está relacionado con el tiempo, y como una de las particularidades del tiempo, del pasado, es el olvido, por tanto, la memoria acarrea los problemas del olvido. De manera que hablar de memoria induce al tiempo y al olvido⁹⁰. Locke asimila la memoria a un rasgo de identidad personal (Ricoeur, 1999: 15-16), en la medida en que el recuerdo de uno no sabría confundirse con el de otro o de los demás. Desde este ángulo de apreciación, la memoria es lo que hace que un sujeto sea el mismo a lo largo del tiempo. Como piensa Locke, el vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria. “La memoria es el presente del pasado, garantiza la continuidad temporal de la persona” (En Ricoeur, 1999: 16).

Si en la mayoría de los casos nuestros personajes están enganchados a su pasado, en cambio, en ciertas ocasiones, anticipan su futuro. Ya que la memoria influye no sólo su presente, sino que les orienta hacia el futuro. En breve, sus diferentes relaciones, marcadas en un tiempo y espacio determinados, en que se nos presentan sus gustos, deseos, sensaciones, visiones del mundo, etc., constituirían una “memoria autobiográfica” (Damasio, 2001: 179), representada sin duda por nuestros autores virtuales, en el proceso de sus construcciones respectivas, en la medida en que sus protagonistas aparecen como sus *alter ego*. El siguiente esquema de Damasio da cuenta de las relaciones del ser autobiográfico con el pasado, a través del proceso de la memoria:

⁹⁰ Pavel Kouba, al hablar de Nietzsche, expone que “Para poder vivir como hombre, hay que tener memoria; pero para poder llegar a vivir, hay que olvidar. Y si queremos disfrutar de una relación verdaderamente originaria con cierta porción del pasado, hay que elegir, y, consecuentemente, hay que olvidar muchas cosas” (2009: 34). De este modo, se puede apreciar la estrecha relación existente entre memoria y olvido, dos realidades casi inseparables la una de la otra.



En el esquema, la flecha entre el protoser no consciente y el ser central consciente representa la transformación que se da como resultado del mecanismo de la consciencia central. La flecha hacia la memoria autobiográfica indica la memorización de casos repetidos de experiencias del ser central. Las dos flechas hacia el ser autobiográfico significan su dependencia doble tanto de los pulsos continuos de consciencia central como de las reactivaciones continuas de los recuerdos autobiográficos (Damasio, 2001: 205).

Por otra parte, la memoria individual puede conducir a la colectiva en el mecanismo de relaciones entre individuos. En ese caso, uno no recuerda solo sino con la ayuda de los recuerdos de otro. Son recuerdos que perfilan una identidad étnica, cultural o religiosa de un grupo dado. En este sentido, señala Ricoeur que uno de los aspectos principales quizá consista en que nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos. Apunta Ricoeur que cada memoria individual [se convierte] en un punto de vista de la memoria colectiva, y de este modo, “La memoria colectiva [...] consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que

han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas” (1999: 19). Más aún, en el papel de la memoria y la imaginación en la construcción de la novela, decía Díaz Navarro que “el escritor parte de una memoria creativa, y podemos ver en ella diferentes parcelas que pueden denominarse memoria histórica o memoria literaria, y por tanto es en ella donde se puede producir el espejo que refleje la condición humana” (2007: 17). Tanto la memoria histórica como la literaria estarían vinculadas a la conciencia histórica. El concepto de conciencia histórica está relacionado con el de memoria individual o colectiva. Ricoeur, basándose en la obra de Reinhart Koselleck, destaca tres aspectos fundamentales: 1. Se refiere al lazo existente entre el “espacio de experiencia” y el “horizonte de espera”. Ese espacio consiste en “el conjunto de herencias del pasado cuyas huellas sedimentadas constituyen en cierto modo el suelo en el que descansan los deseos, los miedos, las previsiones, los proyectos y, en resumen, todas las anticipaciones que nos proyectan hacia el futuro” (1999: 22). La conciencia histórica se construiría entre la dinámica del “espacio de experiencia” y el “horizonte de espera” que son interdependientes. 2. El intercambio entre ambos polos se realiza en el momento presente de una cultura, momento que no coincide forzosamente con el presente, esto es, el hoy sino con el presente en un determinado momento del curso de la historia. De este modo, en la dialéctica entre los dos conceptos, se sitúan el pasado reciente y el futuro inminente. 3. “El tercer aspecto consiste en que el dinamismo de la conciencia histórica es fruto de la sensación de orientarse a lo largo del tiempo” (En Ricoeur, 1999: 22). Desde luego, esta orientación nace de las interrelaciones entre la conciencia de espera que afecta al espacio de experiencia. La conciencia histórica no solo deja ver esta dinámica entre pasado y presente, sino también entre presente y futuro.

Por lo que a los personajes de Millás se refiere, están obsesionados por repeticiones que, a nuestro parecer, son significativas en cuanto a la relación que mantienen con el pasado. Suele ser una repetición vinculada con el pasado o que hace alusión al mismo. Buen ejemplo del carácter repetitivo de la historia lo notamos en la imagen que nos confiere el narrador de *El mundo*, con el ejemplo del tabaco, en casa de su editor. En efecto, cuando el joven escritor latinoamericano le ofrece un cigarrillo, dice: “Creía que aquella marca de tabaco con la que yo me había hecho un hombre había desaparecido. Y quizá había desaparecido, pero lo cierto es que ahí estaba de

nuevo, repitiéndose como un eco de aquella voz lejana” (81). Por otra parte, se lo podemos notar también en las propias actuaciones del narrador, para escaparse de la claustrofobia en casa de su editor. Tras tomar cierta distancia, hasta llegar a su calle de infancia, como hemos dicho ya, decide desandar lo recorrido, a pesar suyo, en la medida en que parece que le empuja cierta fuerza para hacerlo. En eso, vemos cómo se repite el relato en una forma circular, como él mismo lo confirma: “Sabía a cada instante lo que haría al siguiente y me entregaba sumisamente a la repetición con la esperanza de que en algún momento apareciera un recodo, un callejón, una grieta que me permitiera escapar de aquella situación duplicada” (101). Aparte del tono repetitivo ofrecido por la situación duplicada de la que habla, leemos cierta imagen fantasmal que otorga un carácter duradero a la historia o a los hechos. Al respecto, huelga mencionar, por ejemplo, el cuaderno de notas del Vitaminas sobre los movimientos de personas en la calle, encontrado por su hermana tras la muerte de su padre y enviada al narrador quien lo describe: “El lienzo se había deteriorado por sus bordes, como el cuaderno del Vitaminas, pero su trama, de la que yo formaba parte, permanecía intacta” (167). El rescate de estas notas sería sinónimo de un hallazgo significativo. Ese cuaderno contrapone los hechos y parece interponerse al carácter corrosivo del tiempo, relacionado a veces con la duda o la imprecisión de lo realmente sucedido. Este hecho nos recuerda a Galeano, cuando dice que “Las huellas humanas más antiguas han dejado la marca de una duda. Algunos añitos han pasado. La duda sigue” (2004: 5). El narrador se convierte desde luego en testigo de ese hallazgo y cómplice de la historia de la que forma parte. Por otra parte, el estatuto de la escritura lo relaciona el propio narrador con la posición que ocupa entre sus hermanos, la de situarse entre los mayores y los menores, lo cual le confiere la sensación de estar en la frontera. Dice al respecto: “La frontera, la tierra de nadie, la no pertenencia, el territorio de la escritura” (53). Además, otro rasgo característico de nuestro narrador es que tiene la costumbre de acercar dos situaciones: lo vivido o experimentado y el propio acto de la escritura. Al presentar un hecho vivido por él, por ejemplo, en el que había sido afectado por la dureza del trato sufrido, cambia el decorado y se representa el momento en el que le tocó documentar el hecho. De hecho, vemos sus esfuerzos para hacerlo coincidir con el acto de escritura, aunque años más tarde. Por ejemplo, tras presentar la tortura que sufrió en la academia en la que le matriculó su madre, en la infancia, describe cómo algún lunes, emprendió el camino contrario al de la academia, cojeando sobre el pie herido por el clavo de la suela de su zapato: “Escribo estas líneas a la misma hora, más

o menos, de la huida” (202). Este acto no es probablemente gratuito, a nuestro parecer. Si puede tener el valor de implorar de manera instantánea cierta compasión por parte del lector, no es menos oportuno que deja trasparentar una voluntad de rescatar completamente ese pasado, donde los recuerdos priman sobre el olvido.

Hablando del carácter subjetivo del recuerdo, puede mencionarse a Romera Castillo, refiriéndose a las memorias de Caballero Bonald quien decía que “Todo el que recuerda miente, porque el presente modifica el curso del pasado y el tiempo diluye las fronteras entre lo fidedigno y lo ilusorio” (2006: 31). A pesar de haber transcurrido mucho tiempo, la guerra civil sigue interesando de manera clara a muchos autores, entre ellos a nuestros autores, como anteriormente visto. También es por ejemplo el caso de Javier Cercas-entre los numerosísimos que no vamos a enumerar aquí- quien, con *Soldados de Salamina*, publicado más de seis décadas después del acontecimiento, investiga sobre este hecho histórico, con el fin de intentar desenterrar algunos misterios. Es significativa la entrevista del escritor con Aguirre, en Banyoles, donde se citaron tras las observaciones que le hizo este después de la publicación de su artículo, en ocasión a los sesenta años del final de la guerra civil. En esta entrevista que da cuenta del carácter jamás agotable de informaciones sobre el pasado (como el caso Sánchez Mazas que sigue interesando a ‘Javier Cercas’- a pesar de haber sido tratado, como él mismo deja entender, por Pascual Aguilar y Trapiello⁹¹, a quienes encontró también personalmente-, y a más escritores), se ve la gran curiosidad del narrador en tener datos sobre el episodio del fusilamiento del Collell. Como se puede notar, esta investigación no se limita sólo a inquirir datos en libros o revistas sino que se interesa por encontrar a descendientes de los protagonistas directos del hecho. Es el ejemplo de un tal Jaume Figueras- hijo de uno de los jóvenes del pueblo de Cornellá de Terri, que hospedaron a Sánchez Mazas tras el fusilamiento del que se salvó por la milagrosa ayuda de un soldado franquista. El siguiente diálogo entre ambos expresa no sólo la relación entre hechos reales y novelescos sino también y sobre todo el impacto de novelar datos reales:

—¿Qué piensas hacer con esto? — preguntó.

⁹¹ De su encuentro con Trapiello, quien le informa que la historia le ha sido contada por Liliana Ferlosio, mujer de Sánchez Mazas, la reacción del narrador deja expresamente el papel de la transmisión de la historia, tras observar que la versión de Liliana era idéntica a la que le había contado Sánchez Mazas. Veámoslo: “-Es curiosísimo -comenté-. Salvo en un detalle [la actitud del indulgente militar ante Mazas] la historia coincide punto por punto con la que a mí me contó Ferlosio, como si, en vez de contarla, los dos la hubieran recitado” (2001: 21).

(...).

–¿Con qué? – dije, sin embargo.–Con la historia de Sánchez Mazas.

Yo no pensaba hacer nada (simplemente sentía curiosidad por ella), así que dije la verdad.

–¿Nada? – Aguirre me miró con sus ojos pequeños, nerviosos, inteligentes-. Creía que estabas pensando escribir una novela.

–Yo ya no escribo novelas -dije-. Además, esto no es una novela, sino una historia real.

–También lo era el artículo -dijo Aguirre-. ¿Te dije que me gustó mucho? Me gustó porque era como un relato concentrado, sólo que con personajes y situaciones reales...

Como un relato real (Cercas, 2001: 19).

La cita precedente da cuenta de la riqueza procedente de la mezcla de lo real y lo ficticio. Si el intento de novelar fidedignamente- o al menos de ponerse en contacto con protagonistas directos del evento- preocupa al escritor, es sin duda con el fin de situarse lo más cerca posible de la historia. Se trata de un interés real por la verdadera historia, lo cual tendría como objetivo el de proporcionar una información fiel a las generaciones futuras. De hecho, la pregunta que hace Ricoeur es la de saber si el proceso de derivación de la memoria colectiva, a partir de la individual, da cuenta de una fidelidad absoluta. Sobre todo cuando un sujeto ha conocido traumas; lo cual se relacionaría con el psicoanálisis donde haría falta buscar a un tercero que empuje al sujeto a liberarse, a narrar. El psicoanálisis es un proceso de narración mediante el lenguaje, y para un escritor, por ejemplo, debe saber narrar, a partir de lo que le ha sido narrado en el pasado, para poder poner por escrito, en un lenguaje que atraiga a los lectores. Los protagonistas de nuestro corpus están obsesionados por esta voluntad de narrar historias que aún no se han materializado por escrito, y desde este prisma de apreciación se les puede considerar como pacientes, como sujetos en crisis. Parece que tienen una memoria herida. Por eso, ya no se reconocen, como hemos visto. En mundos que parecen funcionar en disonancia con sus estados anímicos, se preguntan constantemente por quiénes son. Desde luego, estas dudas suyas representarían las inquietudes de gran parte del pueblo español, cuya memoria no ha sido restablecida. De las preguntas ‘¿quién?’, ‘¿quién soy?’, relacionadas con los problemas de identidad, Ricoeur destaca tres aspectos:

en primer lugar, atañe a la relación con el tiempo o, más exactamente, a la permanencia de un mismo a lo largo del tiempo. Una segunda fuente de abuso se debe a la competición con otros, a las amenazas reales o imaginarias de la identidad, desde el momento en que ésta se confronta con la alteridad, con la diferencia. A estas heridas

principalmente simbólicas se suma una tercera fuente de vulnerabilidad, a saber, el lugar de la violencia en la fundación de las identidades, principalmente colectivas (1999: 31).

La violencia en nuestros autores no se limita tan solo a nivel simbólico. Existe también a nivel físico, para dar cuenta de las consecuencias de un pasado traumatizante, de ahí el siguiente apartado dedicado al asunto.

3-3- Personajes y discapacidades en nuestros autores

Cuevas Díaz elabora una serie de conceptos que designan a los discapacitados: ciegos, cojos, mancos, etc. Tras destacar el matiz peyorativo que conllevan las palabras ‘inválidos’ o ‘minusválidos’ (menos válido), esta autora justifica la reciente adopción por los dirigentes europeos del vocablo ‘discapacitados’, con fines políticos, a raíz de su introducción en 2003, declarado Año Europeo de las Personas con Discapacidad. De hecho, la particularidad de los minusválidos, en general, es que, como opina Baudrillard, pueden llegar a ser extraordinarios, lo cual justifica en parte el que la sociedad les promueva de manera constante. Dice, por ejemplo, que “los ciegos, y más en general los minusválidos, son figuras de mutantes en tanto que mutilados, y por tanto están más próximos de la conmutación, más próximos a este universo telepático, telecomunicacional, que nosotros, humanos demasiados humanos, condenados por nuestra ausencia de anomalía a formas de trabajo convencionales” (1988: 45). Sin embargo, como apunta Cuevas Díaz, la palabra es un hecho social y por lo tanto es capaz de producir connotaciones en el inconsciente colectivo. En la medida en que muy a menudo, las definiciones figuradas que acarrearán suelen afectar a aquellos que padecen estas anomalías. De hecho, Cuevas se basa, por ejemplo, en las definiciones figuradas proporcionadas por el *DRAE* de ‘ciego’, ‘cojo’ y ‘manco’. En ellas, observa que “transmiten una idea negativa, infamante, moralmente reprobable de la realidad por ellos designada” (2005: 14).

La particularidad de *El vizconde demediado* de Calvino descansa en el juego observado en la constitución física del protagonista. Su aspecto incompleto puede ser un marco de verosimilitud⁹² que deja trasparentar cierta burla e ironía a la vez, reforzadas

⁹² La novela *Visión del ahogado*, de Millás, nos proporciona una definición de lo que sería la verosimilitud. En efecto, en su final, los policías, junto con Julia, la mujer del Vitaminas de quien está separada y con quien tiene una hija, intentan sacar a este de la sala de calderas-donde está escondido- del edificio en que vive aquella, por haber atracado unas farmacias. Mientras tanto, por el otro lado de la

por los apelativos –el Cojo, el Manco, el Tuerto, el Roto, el Medio Sordo, el Desnalgado, el Malvado⁹³–con los que nombran al vizconde los hugonotes, grupo de personas que viven en las montañas de Terralba, procedentes de Francia de donde huyeron, perseguidos a causa de sus creencias religiosas poco comunes. Más aún, el concepto de mitad, símbolo de nuestras insuficiencias y caracteres inacabados, de no finitud, relacionables con estos conceptos representativos de la minusvalía, nos permite tener otra visión del mundo, según se puede apreciar en las palabras del vizconde, dirigidas a su sobrino:

Ojalá se pudiera partir por la mitad todas las cosas enteras (...), así cada uno podría salir de su obtusa e ignorante integridad. Estaba entero y todas las cosas eran para mí naturales y confusas, estúpidas como el aire; creía verlo todo y no veía más que la corteza. Si alguna vez te conviertes en la mitad de ti mismo, muchacho, y te lo deseo, comprenderás cosas que escapan a la normal inteligencia de los cerebros enteros. Habrás perdido la mitad de ti y del mundo, pero la mitad que quede será mil veces más profunda y valiosa (2006: 50).

¿Cómo se comportan, en el corpus, los personajes con discapacidades? ¿Son moralmente reprobables? En *El mundo*, como hemos tenido la oportunidad de mencionar en unos casos, el ejemplo más ilustrativo es el del niño ciego. Es una anomalía que recuerda muy bien el narrador, Juanjo, hasta el punto de apropiárselo mediante los diversos intentos de imitación. Aparte de este caso, recreado en varios lugares de la novela, existe otro, menos importante, donde se alude simplemente a un rector cojo. En efecto, la escena donde aparece este personaje es el seminario. Cuando el padre y el tío del protagonista le acompañan al seminario, el rector les invita a que cenén antes de ponerse por el camino de vuelta. Después de la cena y cuando ya se han

calle, están aglutinados muchos espectadores que piensan detener la información exacta sobre el suceso. Pero según el narrador, uno de ellos [el portero del edificio de Julia, agente jubilado de la guardia civil, también apodado el Ratón] “se atrevía a facilitar detalles en cuya concreción, si no había verdad, había al menos verosimilitud; no proporción entre el suceso y la causa, sino armonía entre los hechos que narraba y el nivel de existencia de la realidad que los había cultivado” (1987: 238).

⁹³ Los desdoblamientos de las personalidades también están presentes en Millás y se dan a conocer a través del mismo procedimiento observado en Calvino. Un ejemplo de ello son ciertos apodos que llevan unos personajes en *Visión del ahogado*: Dionisio o el Ratón, el Cojo del bar y Luis o el Vitaminas, lo cual, a nuestro parecer, es significativo como se puede apreciar en la siguiente ilustración. En efecto, el Vitaminas tiene cita con Rosario (una alumna con quien sale) en el servicio de la academia en la calle Fuencarral. Cuando ella acude, leemos: “Pero cuando el Vitaminas sintió dos golpes en la puerta y escuchó a través de la madera la voz disminuida de la chica, que de forma secreta decía abre que soy yo, Vitaminas, abre-le había llamado Vitaminas como si él fuera el mismo en el aula y en el servicio, con ella y con los otros; como si él fuera uno indivisible y condenado a ser ya siempre el Vitaminas” (1987: 154-155).

ido los acompañantes del joven seminarista, este nos describe al rector: “...era cojo y muy delgado, calzado en el extremo de su pierna mala, mucho más corta que la otra, una bota enorme, pesada y negra, como un yunque, en la que parecía residir el centro de gravedad de todo su cuerpo (está minuciosamente descrito en mi novela *Letra muerta*)” (218). En *Lo que sé de los hombrecillos*, existen escasas presencias o alusiones a personajes discapacitados. El único al que se menciona es el viejo cojo. No se sabe mucho de él, excepto que es presentado como una potencial víctima del narrador. Como se ha visto, sería la segunda víctima del narrador, pero las circunstancias han impedido que se produzca el hecho. Huelga recordar que la primera víctima se había producido en la ciudad, donde poco se nos ha hablado de ella. Lo que sí sabemos es que este acto reprehensible se ha hecho por el protagonista, con la ayuda de su doble. Y después del acto, como habíamos dicho en alguna ocasión, el narrador sufre un miedo indescriptible, pues sabe que ha infringido la ley. Pero a la hora de enfrentarse con el viejo cojo al que persiguió hasta las afueras de la ciudad, y tras intercambiar algunas palabras con él, nos damos cuenta que ambos personajes comparten una misma realidad: son fumadores. Lo que más nos llama la atención es que viven en una sociedad en que fumar está prohibido. Lo dice del cojo, al dirigirse al protagonista-narrador: “-¿También usted se esconde para fumar? – preguntó pasándome un mechero de plástico” (146).

En *Ventajas de viajar en tren*, Martín Urales es la figura que más representa la idea de los minusválidos. En efecto, el narrador nos presenta estos hechos en las diferentes historias falsas contadas por el propio protagonista a través de sus cartas que no reflejan su verdadera vida. En una de ellas, a modo de parodia de Cervantes, se nos presenta el viaje que ha hecho al norte de África, su encarcelamiento en el sur de España, tras haber descubierto que estaba implicado en la venta de drogas y el hecho de que haya quedado manco. Todo ello está directamente ligado a un caso de inmoralidad.

En suma, la presencia de personajes minusválidos en nuestro corpus, realidad presente en la literatura universal, es significativo. En el contexto de la presente reflexión, están sin duda relacionados con la memoria y los recuerdos de un pasado delimitado y extenso: el franquismo. A través de la presentación de estos personajes, nuestros autores nos enseñan los diferentes defectos físicos susceptibles de ser las consecuencias de otro conflicto cuya herida sigue abierta entre los españoles. A través de estos hechos, podemos leer cierta burla, pero también cierta ironía y parodia.

3-4- La parodia en Juan José Millás y Antonio Orejudo

Aquí nos proponemos presentar de manera general algunas definiciones de la parodia. Como veremos, el rasgo característico de todas las definiciones se relaciona en cierto grado con el vínculo que mantiene el concepto con el pasado. Dice López Ribera que es “un mestizaje de voces, de estilos, la metaficción, el diálogo con la historia...” (2011: 5). En Hutcheon, la parodia ha venido a ser una especie de novedad entre los artistas del siglo XX, período en el que el concepto se convierte en un puente entre estos y el peso del pasado. De hecho, la vuelta al pasado se hace mucho más con el espíritu de ironizar los hechos (1985: 29). El interés de este fenómeno en las artes contemporáneas nace del contexto de las dudas generales observadas desde el modernismo, sobre la naturaleza de la auto-referencialidad y legitimidad de los textos. Hutcheon descompone la palabra, en griego, ‘*para*’ (contador, en referencia a cuentos o ‘contra’) y ‘*odos*’ (canción). En este contexto, el vocablo remitía a algún contraste entre textos, el uno contra el otro, con la intención de provocar lo ridículo o lo lúdico. Pero también ‘*para*’ significa en la misma lengua ‘al lado’, lo cual, más tarde, aclara el acercamiento entre dos textos, en vez de potenciar su contraste. Y precisamente aquí se sitúa el sentido pragmático asignado al concepto en el modernismo. En la distancia que separa ambos textos, se sitúa la ironía (1985: 32). Así es como, por ejemplo, al lector o al intérprete, le tocará leer e incorporar el texto antiguo en el nuevo. Según Hutcheon, la parodia, como la ironía, encuentra su significado en el contexto de producción del texto anterior; su forma y su pragmatismo son los elementos que le hacen un modo importante de auto-referencialidad tanto en la literatura como en las demás artes como la música, la arquitectura, las películas o las artes visuales.

En efecto, *El Quijote* se reconoce como la obra que mejor revela el tema, según Foucault, y marca una línea divisoria entre las epistemes del Renacimiento y el Modernismo (1985: 2). De hecho, el siglo XIX es probablemente el que originó la parodia actual, a través de los poemas y novelas del romanticismo (Hutcheon, 1985: 2). Del mismo modo que hoy es prácticamente imposible concebir un texto sin la cooperación del intérprete, la presencia del lector u oyente es fundamental en la parodia donde busca claves de su interpretación (Hutcheon, 1985: 19). La parodia, en ocasiones, no sabría limitarse a la auto-referencialidad y se confunde con la ‘mise-en-abyme’. Reduce el sentido del pasado, de la historia a través de su papel ironizante. Hutcheon no limita únicamente ese género a la imitación o transformación mínima de otro texto

como leemos en Barthes, sino que insiste en su inversión irónica, presente no solo en los textos (1985: 18). De hecho, unos la consideran como lugar en que se relaciona el arte con el arte⁹⁴ mientras que para otros, remite a una relación del arte con la realidad. En su definición de imitación del pasado, busca, en realidad, cierta continuidad. Genette prefiere el término hipertextualidad a parodia y remite a las relaciones, sin comentarios, entre dos textos, el hipotexto y el hipertexto. Limita la parodia a un modo satírico o lúdico, a diferencia de Hutcheon quien le atribuye efectos cómicos. Del mismo modo, Genette rechaza la transtextualidad como concepto relacionado con un lector e implícitamente con un autor (1985: 21), lo cual constituye otro límite: “...the reality of the art forms with which I want to deal demands that a pragmatic context be opened up: the author’s (or text’s) intent, the effect upon the reader, the competence involved in the encoding and in the decoding of the parody, the contextual elements that mediate or determine the comprehension of parodic modes...” (1985: 21-22). Esta idea de lo pragmático en Hutcheon surge del que el lector, al percibir una relación intertextual, debe buscar una forma de interpretación de esa relación con la propia parodia. Para Hutcheon, “Texts do not generate anything-until they are perceived and interpreted. For instance, without the implied existence of a reader, written texts remain collections of black marks on white pages” (1985: 23). Jameson define el pastiche como “parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor” (1982: 170)⁹⁵. Las relaciones de la posmodernidad con el tiempo, con el pasado, estarán marcadas, según él, por el pastiche. Este se presenta aquí como recurso para la interpretación del pasado. La extensión del pastiche en este proceso tiende a borrar este pasado, copia original de la que se quiere copiar. El pasado desaparece casi, convertido en mimesis y juego (Orejudo, 1996).

La parodia, en nuestros autores, está estrechamente vinculada con el pasado. Tiene una finalidad ideológica, cuando nos acercamos a la opinión de Hutcheon según la cual “Parody is a form of auto-referentiality, but that does not mean that it has no ideological implications” (1985: 28). A través de su uso, podemos leer cierta vuelta del pasado, de manera distanciada e irónica). En este sentido, la ironía sería como una táctica para ocultar la verdadera realidad de los hechos. Las dobles codificaciones en los

⁹⁴ A este respecto, Gardner reconoce que “La parodia carece de sentido en el momento en que se nos olvida que esa obra es un objeto literario que en serio o en broma comenta otro objeto literario” (2001: 166).

⁹⁵ Explica que “La extensión del pastiche en la interpretación del pasado conlleva la muerte de la historia, suplantada por un historicismo que convierte el pasado en simulacro, en una ‘copia idéntica de la que jamás ha existido el original’ ” (Jameson, 1984: 45).

conceptos significarían, por ejemplo, la desconfianza hacia la literalidad. Del mismo modo, a través de la imagen que tiene la sociedad de las personas discapacitadas, se puede leer cierta ironía por parte de nuestros autores.

Según López Ribera (2011: 98), uno de los escritores que más ejerció influencia en Orejudo, como a otros muchos escritores españoles, es Cervantes. Aparte de que él mismo lo haya dicho en varias ocasiones, su edición de *Las Novelas ejemplares* es una prueba. Pero la mayor influencia cervantina es sin duda la técnica que consigue el narrador, Sanagustín, de arrastrar a los lectores en dos campos distintos, dos realidades superpuestas en las dos grandes historias que cuenta. Otro ejemplo- parecidas al del propio Don Quijote, quien tropieza, durante sus aventuras, con unas realidades distintas de las que le proporcionaron sus lecturas de libros de caballerías- es el del personaje de Orejudo, el chico al que López Ribera califica de ‘Quijote del siglo XXI’ (2011: 101). En efecto, en el relato, su única posibilidad de estar en contacto con el mundo exterior es a través de los libros de poesía y las películas pornográficas, de manera que en el momento de enfrentarse con la realidad, acostarse con Rosita, una chica coja que conoció en París durante una manifestación, se encontró con algo diferente (2011:108). En conclusión, nos damos cuenta con evidencia que la parodia en ellos suele situarse desde el lado de la broma. El propio hecho de recurrir a este procedimiento pone de manifiesto el propio sentido del texto, convertido en una realidad ilusoria, ya que como menciona Baudrillard, “Todas las cosas se ofrecen sin la esperanza de ser otra cosa que la ilusión de sí mismas” (1996: 19). Si se supone que la parodia busca un objetivo, en nuestros autores, sería desde luego él de burlarse de la realidad externa a través de los acontecimientos textuales que se nos presentan.

En definitiva, este capítulo nos ha permitido reflexionar sobre las diferentes influencias del espacio y el tiempo en nuestros personajes. Para acertarlo, nos hemos valido de la teoría del emplazamiento de Vázquez Medel, estrechamente vinculada con el concepto de cronotopo de Bajtín, en la que el ser humano, de manera general, vive en una ‘plaza’ y en un ‘plazo’, elementos que condicionan su vivir. Por lo que al espacio se refiere, después de presentar una breve definición y evolución del concepto, al igual que su funcionalidad en el relato, hemos observado el impacto de las diferentes configuraciones espaciales, y específicamente de los pisos, en los comportamientos de los personajes. Por ejemplo, los pisos en Millás, presentados cara a cara, tendrían alguna

estrecha relación con los conceptos de derecha e izquierda que sus personajes están empeñados a utilizar para designar los usos que hacen de sus miembros o partes de sus cuerpos en su cotidiano. Además, el marco espacial, poblado de espías, ejerce en los protagonistas gran control de manera que en ocasiones, se ven obligados a disfrazarse o a desarrollar tácticas con el fin de escaparse. Por otra parte, por lo que al tiempo atañe, también después de una breve definición del concepto, sobre todo desde los puntos de vista narratológicos y filosóficos, hemos presentado la temporalidad en nuestros textos. Se trata del tiempo de la conciencia, resultado de los sujetos melancólicos y esquizofrénicos que pueblan nuestras obras. En relación con el tiempo lineal, histórico en cierto grado, hemos sentido la necesidad de presentarlo en relación con la memoria. Porque en *El mundo*, donde aparece con mayor frecuencia, el protagonista se sitúa en el pasado y el presente. Los recuerdos cobran gran importancia en él. Se trata, en la mayoría de los casos, de recuerdos negativos que le invaden. Son recuerdos que se le aparecen como voces fantasmagóricas. Las más de las veces, como se ha visto, no son personajes resignados en su condición, puesto que luchan sin descanso, como se ha notado, con el objetivo de afirmarse. Desde luego, lo hacen también por el papel que juegan en la narración que asumen en ciertos momentos, de ahí el interés del siguiente capítulo, titulado ‘Los personajes como voces’.

CAPÍTULO IV: LOS PERSONAJES COMO VOCES

“Todo enunciado, desde una breve réplica del diálogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico, posee, por decirlo así, un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros (o siquiera una comprensión silenciosa y activa del otro, o, finalmente, una acción respuesta basada en tal tipo de comprensión)” (Iris Manuela Zavala 1991: 42).

El presente capítulo se propone reflexionar sobre las diferentes entidades que asumen la narración en nuestras obras, objeto de análisis. Casi todos los estudios llevados a cabo en el campo de la narratología concuerdan en que todo relato se compone de dos elementos: la historia y el discurso. Como en una frase, el relato puede ser descrito en varios niveles que están en relaciones jerárquicas. Hay un nivel de funciones y otro de acciones, relacionados con la historia o el argumento. A estos viene el de la narración que integra los dos primeros en la comunicación narrativa, articulada sobre el narrador y su destinatario. Según Barthes, el nivel de la narración es el último que pueda alcanzar el análisis estructural del relato. Dice al respecto: “Au-delà du niveau narratif, commence le monde, c’est-à-dire d’autres systèmes (sociaux, économiques, idéologiques), dont les termes ne sont plus seulement les récits, mais des éléments d’une autre substance (faits historiques, déterminations, comportements, etc.)” (Barthes, 1981: 11). La historia está relacionada con la fábula, y según Barthes:

La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, a ideas. La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie, con sus descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas. En un texto narrativo, la trama se identifica con las estructuras discursivas (1987: 145-146).

Esta reflexión de Barthes contrasta con lo que piensa Bremond, para quien todo relato debe tener como finalidad al hombre: “Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d’évènements d’intérêt humain⁹⁶ dans l’unité d’une même action. Où il n’y a pas succession, il n’y a pas récit(...). Où il n’y a pas l’intégration dans l’unité d’une action, il n’y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d’une succession de faits incoordonnés” (1981: 68). Como es dable observar, la historia

⁹⁶ Al hablar del carácter humano del relato, conviene mencionar a Barthes (1988) quien lo reconoce por la presencia de este hecho en todas las culturas, en cualquier tiempo y espacio, y en todos los géneros.

se relaciona con los acontecimientos narrados mientras que en el discurso se refiere al ordenamiento y a la organización de estos acontecimientos.

Por lo general, el narrador es una entidad extradiegética, que no hay que confundir con los personajes que forman parte de la historia contada. De este modo, cuando narra la historia, lo hace desde cierta temporalidad. Genette distingue al respecto cuatro tipos de narración: la narración ulterior, más común, donde el narrador cuenta una historia acaecida en un pasado más o menos lejano; la anterior donde nos relata lo que ocurrirá en un futuro más o menos lejano y aquí, caben formas como sueños o profecías; la simultánea, donde la historia está narrada en el mismo momento de su ocurrencia; y la intercalada, un tanto compleja, en la que se insertan a la vez la ulterior y la simultánea. Por ejemplo, el narrador, al contar hechos pasados, introduce de vez en cuando en ellos sus impresiones del momento. Pero Genette distingue la voz que narra de la perspectiva, en la medida en que esta remite al punto de vista adoptado por el narrador. Es lo que llama focalización y distingue tres tipos: la focalización cero, donde el narrador sabe más que los personajes. Es un demiurgo o un narrador-Dios. Entra a veces en los pensamientos de los personajes y conoce sus sentimientos, sus gustos, sus ideas, etc.; la focalización interna, donde el narrador sabe lo mismo que algunos personajes que repercuten las informaciones a los lectores pero con la particularidad de que no puede adentrarse en la mente de los personajes; la focalización externa, donde el narrador sabe menos que los personajes. Aquí, se le puede comparar con una cámara cuyo papel se limita en captar los movimientos de los personajes sin adivinar sus pensamientos. Por otra parte, a través del concepto de voz, Genette establece una serie de aclaraciones con el fin de distinguir al narrador del personaje o del autor, ya que es notable evitar la confusión que radicaría entre el interior y el exterior del mundo narrado. A este respecto, Balzac distinguía ya de manera clara cada uno de los tres planos cuando afirmaba que “Beaucoup de personnes se donnent encore aujourd'hui le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages; et, s'il emploie le *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur”(1836).

Teniendo en cuenta esto, nos interesaremos por los aspectos incluidos en el área del discurso y más precisamente, por los hechos ligados a la narración. En otras palabras, nos proponemos dilucidar las diferentes instancias que asumen la enunciación del discurso en nuestro corpus. Ya que “tout récit se présente [donc] comme un jeu complexe entre différentes sources de paroles qui ne se situent pas au même niveau et

que le lecteur ne reçoit pas de la même façon’’ (2001: 78). Después de definir la noción de narrador, hablaremos de los diferentes tipos de narradores en nuestras obras. Serán, principalmente: el heterodiegético, fuera o ausente de su propio relato; el homodiegético, dentro de su relato, como en los relatos hechos en primera persona y el autodiegético, donde el narrador no solo está dentro del relato sino que es personaje principal. El objetivo de tal reflexión es el de intentar establecer la relación existente entre los personajes narradores y las manifestaciones de la crisis que sufren a nivel de su identidad. En la medida en que las posturas tomadas en el momento de asumir los hechos que narran son el reflejo de la búsqueda de vías para sanear sus propias frustraciones. El hecho de poner a la luz dichas instancias tiene, a nuestro parecer, un papel enorme en el proceso de reconstitución y de reconquista de la identidad de nuestros protagonistas. Se tratará: del narrador omnisciente, interno a la acción, y homodiegético donde por una parte el protagonista es visto como personaje y por otra, asume el propio relato en el que está enfocado.

4-1- El narrador

No existe relato sin narrador y fuera del texto, no se sabría hablar de un narrador. De hecho, como señala Bobes Naves, “La presencia de un narrador en la novela es probablemente el rasgo que de un modo más eficaz caracteriza a este género literario frente a la lírica y a la dramática’’ (1991: 101). Por esto, se entiende que el poema lírico o la obra dramática carecen de una figura encargada de distribuir la historia, aunque todas las obras que se expresan mediante el signo tienen un emisor, intencional o no. La noción de narrador nació realmente con la novela moderna, en Francia e Inglaterra, para dar cuenta de algunas confusiones que había que desatar con el concepto de autor o de personaje, creación de este, a veces utilizados indistintamente por la crítica. El término nació a principios del XIX, en Inglaterra, con Anna Laetitia Barbauld y en Francia con Balzac (Patron, 2009: 12). Según Barbauld, existen tres maneras de conducir un relato: la primera es la manera narrativa o épica, en la que el autor cuenta él mismo la aventura de sus héroes (Cervantes con *El Quijote*); la segunda es la de memorias donde el héroe de aventuras narra su propia aventura (*Roderick Random* de Smollett, *La vie de Marianne* de Marivaux); la tercera es la novela epistolar, en la que unos personajes de novela se intercambian cartas (*La nouvelle Héloïse* de Rousseau). El término ‘narrador’ nace entonces de la segunda manera de conducir el relato y allí, Barbauld subraya algunas dificultades que conocen los autores de manera general, a saber, el autor no

puede narrar lo que no puede decir su héroe, del mismo modo que una persona casi nunca puede llegar a dar cuenta, fielmente, de un acontecimiento sucedido tiempo antes. De hecho, el autor debe considerar lo que sintió su héroe en el momento en que sucedieron realmente los acontecimientos y por supuesto lo que siente en el momento en que narra. En cuanto a Balzac se refiere, tiene también una misma concepción del narrador que Barbauld, pero insiste mucho más en el tipo de relato en la primera persona y advierte que aunque utilizando el ‘yo’, el autor nunca debe confundirse con el narrador. Esta observación parte sin duda de la gran confusión existente entre las dos nociones ya a mediados del XIX, tanto entre los escritores como entre los críticos o teóricos de la novela, lo cual lleva sin duda a Zola a afirmar que “‘Le romancier naturaliste [...] affecte de disparaître complètement derrière l’action qu’il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d’une phrase” (Patron, 2009: 16).

De cara a lo arriba expuesto, Barthes destaca tres concepciones de esta noción según las épocas, en las que el narrador y los personajes se confunden con personas reales: en primer lugar, el relato es el producto de un narrador concebido como una persona psicológica, exterior al texto, con un nombre, el autor; en segundo lugar, el narrador es una especie de conciencia total, aparentemente impersonal, que emite el relato desde una posición superior y es desde luego asimilada con Dios; de modo que es a la vez interior a sus personajes, por dominar todo cuanto sienten y exterior, por no identificarse con ninguno de ellos; tercero, la acepción más reciente, el narrador se limita en conocer lo que conocen sus personajes y de este modo, cada personaje se comporta como un emisor del mismo relato (190). De hecho, es dable puntualizar con el propio Barthes que narrador y personajes, ‘seres de papel’ son absolutamente inconfundibles con el autor, entidad material.

Por otra parte, el discurso de un relato es una organización de hechos que se consideran como verdaderos. Constituye un universo en el que no tienen cabida las condiciones de verdad del mundo literario, pues es un universo cerrado, con sus propias leyes, de cuya realidad participa todo aquel que se entrega a su lectura. Es éste un pacto, un contrato de veridicción, en el que los participantes se comprometen a aceptar y respetar la ilusión de verdad de un texto. Pero esta ilusión debe ser coherentemente sostenida por la estructura del relato, por la representación que de los hechos efectúa el narrador, pero también por el afán que tiene el autor de opacar el estatuto de ficción del texto literario. Como ya se sabe, el narrador es quien emite o cuenta los sucesos que

acontecen en el relato. Está constituido, en términos de Reuter, por “l’ensemble des signes qui construisent la figure de celui qui raconte dans le texte” (1996: 37). Por otra parte, según Bobes Naves, “El narrador pertenece al texto (...); es una creación, que se independiza del autor y que tiene como misión contar la historia, presentándola en la forma más adecuada para que resulte clara o difusa, inmediata y distante, objetiva o conmovedora, etc.” (1985: 232). Es verdad que a diferencia del narrador omnisciente, también llamado “narrador olímpico” (Bobes Naves, 1991: 103), la mayoría de los narradores posmodernistas se comportan como meros hombres: “Los límites espaciales, temporales, ideológicos y psíquicos del narrador como persona, lo han humanizado y lo han hecho bajar de su Olimpo distante, y a la vez, matizan su postura ante el discurso y la historia de la novela” (Wahnón Bensusan, 1991: 103). Lo que más nos interesa desde luego serán estos diferentes comportamientos o posturas de nuestros narradores, significativos a la hora de intentar entender sus móviles, como veremos.

Existen varios tipos de narradores, si nos atenemos a las diferentes implicaciones o no de los personajes en el acto de narrar: el narrador heterodiegético, que está ausente en la trama, y el narrador homodiegético, que es al mismo tiempo personaje del relato. En el presente apartado, hablaremos primero de la configuración de nuestros relatos con el fin de presentar de manera panorámica las diferentes voces, ya que a nuestro parecer, concurren a definir las diferentes figuras de los narradores; luego nos interesaremos por los narradores en primera, en segunda y en tercera persona. Al final, abordaremos otros tipos de narraciones, como la detectivesca, la fotográfica, etc. Todo ello con el objetivo de destacar el grado de responsabilidad que tienen los narradores de nuestro corpus en su devenir.

La presentación de las diferentes estructuras de nuestros textos nos ayudará sin duda a entender mejor cómo se comportan los narradores. De entrada, podemos aducir que la configuración de los diferentes textos se relaciona más bien con las estructuras de los mismos. En efecto, se puede ver cierta relación entre la forma cómo se presentan los textos y las diferentes voces que lo pueblan. De manera general, en Millás, encontramos a relatos que no tienen una estructura compleja. En *Laura y Julio*, Tanto en el íncipit como en el éxcipit, existe una clara similitud desde la configuración del relato: suena el teléfono, descuelga Laura con una extraña sensación, le anuncian algo sobre Manuel, su accidente y muerte respectivamente, ironiza Julio ante la inquietud observada en Laura, antes de ponerse serio. En *El mundo*, por ejemplo, el relato está

dividido en varias partes, dependiendo de los rasgos que el narrador quiere resaltar en las diferentes peripecias de su vida pasada. Podemos decir que ello responde más bien a un deseo de presentar los eventos en el orden en el que sucedieron en la vida real, si tomamos en cuenta el que Juanjo es el alter ego de Millás. Si en *Laura y Julio*, poco se sabe de la identidad del narrador, en cambio, en *EM*, el propio relato nos habla del narrador, ya que es quien habla, del principio al final. Del mismo modo, el narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* es homodiegético, a pesar de que nos encontramos ante un relato completamente cerrado, que transcurre desde la conciencia del propio protagonista. Se sabe, ya desde las primeras páginas de la novela, que tiene la treintena. Del mismo modo, es de constitución delgada (152), vive en el centro. Es un jubilado, pero sigue dando clases de doctorado y dirige un par de tesis (156). Es humano (113): se arrepiente, después de haber matado al que parece su doble, pues es piadoso para con su otro yo: “¿de qué modo me afectaría...?” (114). En Millás, no se percibe, a primera vista, las diferentes voces presentes en sus textos, ya que de manera general, son simples alusiones o referencias a otros textos.

En cambio, en Orejudo, el tejido de sus textos, y sobre todo de *Ventajas de viajar en tren*, es bastante complejo: desde el punto de vista de la forma, incluye más géneros: novelas, poemas (el poema de Garcilaso), vídeos (el de los huérfanos maltratados o el del despacho de Almendra, con las comodidades de un apartamento), fotografías (los documentos de identidad de Castillejo y de su mujer), entrevistas (con Castillejo), recorte de libro (la página del Cid en la que manchó Cifuentes en la Biblioteca Nacional), los textos de Alkarria, concebidos a partir de lo que sucede en las pantallas de televisión, por Internet, etc. Si nos atenemos a la estructura de *VDVT*, variada como se sabe, junto con las propias voces ambiguas de Ángel Sanagustín y Martín Urales, nos damos cuenta que existe un sinnúmero de otras voces. Por ejemplo, los textos de los diferentes enfermos, donde se nos enseña el estilo de cada uno de ellos, son de suma importancia. Cabe recordar que esta proliferación de diferentes fuentes dialógicas que se comunican es una característica de la era posmoderna, donde al final la propia verdad acaba por perderse. Nos lo explica Greimas:

...avec l'avènement des sociétés industrielles, l'organisation à la fois taxinomique et axiologique de l'univers des discours éclate en un éventail de discours sociaux apparemment hétérogènes, régis chacun par sa propre rhétorique. (...) La multiplicité des discours qui s'entre-pénètrent et s'enchevêtrent, dotés chacun de sa propre véridiction, porteurs de connotations terrorisantes ou méprisantes, ne peut engendrer

qu'une situation d'aliénation par le langage qui débouche dans le meilleur des cas, sur une ère de l'incroyance (1983: 109).

Por otra parte, los relatos secundarios también participan de este fenómeno: “No hay ninguna historia (...) en la que no afloren en su narración otras historias. [Y si el papel de las narraciones secundarias es] renovar el interés del lector, ilustrar una moraleja o, simplemente, (...) alargar la narración para que el autor sea mejor pagado por el editor...” (Bourneuf y Ouellet, 1975: 85). Sin embargo, no cabe duda de que juegan una función narrativa en el marco del texto. A este respecto, Todorov (1966: 140) destaca el encadenamiento y la alternancia. En las obras que analizamos, los relatos secundarios también merecen atención al igual que los otros. En gran parte se manifiestan a través de recuerdos, evocaciones, relatos cortos y otras fuentes.

4-1-1- El narrador omnisciente

El narrador omnisciente es aquel que no puede ser ubicado en un lugar fijo, preciso; es por consiguiente externo a la acción, y se mueve con libertad para dar cuenta de todo cuanto considera pertinente. Por lo que al narrador en la tercera persona atañe, tradicionalmente existe una serie de puntos de vista, pero de manera general, lo que parecen tener en común es que aquí el autor es quien narra la historia de sus personajes y en este caso, el vocablo ‘narrador’ no es sinónimo de la definición que le ha sido asignado anteriormente, de ahí la aparición del concepto de ‘autor/narrador’. De la misma manera, en la concepción tradicional, se hablaba de relato sin narrador para referirse al relato en tercera persona. Huelga señalar que el principal fallo de estas concepciones tradicionales es que tienden a confundir el acto de narrar, de la manera en que ha sido efectuado por un narrador ficticio, con el acto del narrador operado por el autor del relato de ficción. En el primer caso, ‘narrar’ significa trasponer oralmente o por escrito acontecimientos y acciones preexistentes al acto de narración. Aquí, los acontecimientos y acciones forman parte de la misma realidad ficcional del narrador. En el segundo caso, en cambio, ‘narrar’ remite a presentar bajo forma de relato acontecimientos y acciones que no existen independientemente del hecho de su narración, que son el producto de su narración (Patron, 2009: 14).

El narrador de *Laura y Julio* es omnipresente y extradiegético. Lee las intenciones y los pensamientos de los personajes, incluso cuando estos están soñando. La posición que ocupa, la de estar fuera del texto, le confiere sin duda cierta seguridad,

en la medida en que podemos opinar que este estatuto le permite conferir objetividad al relato que cuenta. Tiene una larga e ilimitada visión de los acontecimientos que presenta. Es diferente de otros narradores de Millás.

En *La soledad era esto*, por ejemplo, Elena Rincón -la protagonista- es informada de la muerte de su madre. Este acontecimiento considerado como punto de inflexión de su vida, es el inicio de un proceso que ella misma llamará metamorfosis y que la conducirá a un auto-cuestionamiento de su identidad y a un descentramiento de su perspectiva. En la primera parte de las dos en que el libro está explícitamente dividido, existe un punto de vista omnisciente que, poco a poco, irá descomponiéndose en un número de diferentes perspectivas que, aunque parciales y restringidas, no dejan de ser extremadamente significativas. Elena encuentra por casualidad unos cuadernillos que resultan ser antiguos diarios de su madre y que instantáneamente colocarán a esta mujer en un nuevo lugar desde el que mira la realidad y, es más, le darán una nueva idea de ella misma y de su vida que choca con sus propias percepciones. Este diario la reconcilia con ella, la identifica con ella permitiéndole no sentirse sola y le enseña que la escritura puede ser una buena forma de escapar de la soledad y aliviar sus enfermedades. Dicha escritura, autobiográfica, de su madre muestra el papel tan fundamental que juega el lenguaje. Su función es establecer unas fronteras y convenciones necesarias que, aunque en la mayoría de las ocasiones resultan inadecuadas, parecen ayudar a construir las nociones de identidad y subjetividad.

Desde el momento en el que el yo-narrador se dispone como la voz a través de la cual discurre la acción, se produce un giro interesante: más que contar algo, el narrador se propone contarse a sí mismo. Este hecho consiste entonces para quien narra su vida en conocerse profundamente como señala Bruss cuando dice que “La función ilocutoria del texto biográfico sirve tanto para el propósito del autodescubrimiento, como para la corrección y destrucción de la propia imagen concebida desde fuera” (En Castro y Montejo, 1990: 33).

Lo que está claro es que esta escritura, en términos de Christie, no remite totalmente a la realidad tampoco pretende ser la única mención reservada de la ficción. Es una escritura realista por lo que apunta la experiencia de la madre de Elena, pero también ficcional en cuanto el propio narrador ha logrado crear sentido. Lo dice en los términos siguientes: “it [esta escritura] does not claim to be the whole truth nor does it

claim to be only fictional. In truth is partly there, in experience, its fiction is the representation, the creation of a pattern, a sense making amid what is only a series of events in time'' (1995: 9).

En suma, hemos notado que el narrador homodiegetico-aquel que no participa como personaje- está muy presente en las obras de Juan José Millás. Aparece más bien a través de las voces del detective y de la madre de Elena en *La soledad era esto*. Los informes que se destacan de sus respectivas voces significan tanto para Elena. A través del diario de su madre, aprende a conocerse y a darse cuenta de lo fragmentada que está. Pues, la voz del detective la ayuda a cobrar su identidad. Por lo demás, aparecen también en Millás narradores homodiegeticos.

4-1-2- El narrador homodiegetico

En la concepción moderna, hay una evolución en los conceptos. El relato en primera persona remite al relato de ficción, donde el narrador está presente como personaje en la historia que relata. Dice al propósito Spielhagen: “En termes de métier, on appelle ‘roman à la première personne [Ich Roman] un roman dans lequel le protagoniste est lui-même le narrateur de sa destinée, contrairement aux autres romans, dans lesquels le protagoniste est une troisième personne dont l’écriture nous raconte les aventures’’ (En Patron, 2009: 66). Como se puede notar, esta definición no presupone que esté totalmente ausente el narrador en tercera persona en el relato en primera persona. Como se sabe, el relato en primera persona pierde en objetividad y gana en verosimilitud. Para un entendimiento del concepto de verosimilitud, es importante recurrir a Todorov quien toma el ejemplo de dos individuos que disputaron un día en la Sicilia del siglo V. De esta disputa, ocurrió un accidente y al día siguiente deberían comparecer ambos ante las autoridades con el propósito de decidir cuál de ellos era el culpable. El hecho era que los jueces, que no habían presenciado el acto, tendrían como objetivo el de perseguir la verdad a partir de las declaraciones de los dos individuos que, en ese caso, trataban de convencer por la coherencia y habilidad de las palabras que utilizarían. La verdad de los hechos estaba distorsionada en menoscabo de una impresión, un parecer verdad mediante un juego de palabras. Del mismo modo, funciona la verosimilitud por la fuerza de las palabras portadoras de sentidos que superan el significado al que están destinadas previamente. En la verosimilitud, los discursos no son regidos por una correspondencia con su referente, sino que funcionan

de acuerdo con leyes que le son propias, otorgando así al lenguaje una fuerza ilusoria: “Les mots ne sont donc pas simplement les noms transparents des choses, ils forment une entité autonome, régie par ses propres lois, et qu’on peut juger pour elle-même. Leur importance dépasse celle des choses qu’ils étaient censés refléter” (Todorov, 1987: 85). Con el paso del tiempo, esta acepción cobró distintas definiciones. Por una parte, indicaba a los textos que no tenían la posibilidad para reflejar una realidad de nuestro mundo; por la otra, encajaba en los distintos géneros donde se intentaba establecer la diferencia de este concepto, comparando un texto con otro. Todorov menciona, por ejemplo, que la verosimilitud en la tragedia no es la misma que en la comedia. Hoy en día, en literatura, la verosimilitud tiene como objetivo el de convencer de que los textos, en vez de definirse por los propios mecanismos de sus leyes, esto es, su autonomía, creen referir a la realidad que representan, pero insistiendo a la vez en la creatividad del discurso: “Ce sont là les deux aspects essentiels du vraisemblable: le vraisemblable comme loi discursive, absolue et inévitable, et le vraisemblable comme masque, comme système de procédés rhétoriques, qui tend à présenter ces lois comme autant de soumissions au référent” (1987: 89).

La diferencia tajante entre los dos tipos de narradores no sabría hacerse de manera automática en el relato moderno, ya que en un mismo relato, pueden mezclarse las dos formas de narrar. Además, en los narradores en primera persona, se nota cierto subjetivismo en sus juicios y afirmaciones que hace falta confrontar con los de otros personajes, e incluso del lector para reconstituir la veracidad de lo narrado. A contrario del narrador omnisciente en tercera persona que lo ve todo, aquí, el narrador-personaje no se comporta como único testigo de lo que cuenta. Necesita otras entidades para que sus alegaciones tengan plenamente crédito. De manera que tenemos la impresión que de las apreciaciones que cada una de estas citadas entidades ofrece, que son como distintos espejos, sale una realidad.

Por narrador homodiegético entendemos aquel que participa en la acción. Goldenstein lo define en estos términos: “Le narrateur est représenté dans la fiction. Il en est le héros et il raconte l’histoire selon son point de vue. C’est le narrateur-agent ou narrateur-protagoniste. Il parle de lui à la première personne. Nous connaissons donc immédiatement, et sans erreur possible, son identité” (1989: 35). “El relato en primera persona no es un enunciado de realidad porque no posee sujeto de enunciación real pero cumple y se halla sometido a las leyes estructurales del enunciado de realidad, que marcan la polaridad del sujeto-objeto, se da como enunciado de realidad, aparece como

documento histórico’’ (Pozuelo Yvancos, 2006: 25-26). El relato en primera persona trata de imitar la realidad, situándose en las leyes de la ficción. En él, el sujeto que habla intenta apropiarse la realidad, el mundo, que finge por real. En él, “Los relatos en primera persona poseen una enorme dificultad porque la imagen del mundo que transmiten se canaliza desde una sola perspectiva, que no tiene por qué ser la más acertada⁹⁷...” (Gómez Redondo, 1996: 149). Buscar ejemplos en el corpus, donde el narrador deja fluir sus pensamientos mediante expresiones del tipo ‘creo’, ‘tal vez’, ‘supongo’, etc.

Como se puede notar en la cita arriba mencionada, la identidad del narrador homodiegético se deja claramente transparentar sin otra forma a partir de la narración que asume. Porque habla de sí mismo en la primera persona: “JE impose mécaniquement et sans aucune échappatoire la relation homodiégétique, c’est-à-dire la certitude que le personnage est le narrateur’’ (Genette, 1983: 71). En el relato en primera persona, también llamado autodiegético, el héroe narrador, en la mayoría de los casos, hace su propio retrato. Es el personaje literario menos determinado que exista según Jouve (1992: 52). En el mismo orden de ideas, señala lo siguiente Calvino:

Soy una persona que no llama nada la atención, una presencia anónima sobre un fondo aún más anónimo, y si tú, lector, no has podido dejar de distinguirme entre la gente que bajaba del tren y de continuar siguiéndome en mis idas y venidas entre el bar y el teléfono es sólo porque me llamo ‘yo’ y ésta es la única cosa que tú sabes de mí, pero ya basta para que te sientas impulsado a invertir una parte de ti mismo en este yo desconocido (1980: 9).

Con este tipo de narrador, es imposible al lector deshacerse del único punto de vista que le impone el narrador en primera persona. Se trata de la subjetividad narrativa. La narración en primera persona en nuestro corpus la asumen los personajes que, mediante el fenómeno de la emancipación de la función narradora contestan la autoridad del narrador en tercera persona. Quieren afirmarse desempeñando una función que no es

⁹⁷ En este sentido, convenimos con Garrido Domínguez para quien cuando se le asignan al narrador la tarea de presentar los hechos, se nota cierto distanciamiento (1996: 81-82). En el mismo sentido, la larga cita a continuación nos explica el estatuto del mensaje que surge de este tipo de narración: “Cuando el narrador organiza la dimensión del relato desde la primera persona, la narración pierde en objetividad, pero en cambio la historia gana en verosimilitud. Esta aparente contradicción ocurre porque el autor cede la función del ‘saber’ que lo caracteriza, al narrador, quien la asume desde su operación de ‘decir’; de ahí, la desconfianza que siente un lector en cuanto tropieza con un relato (recuérdese, una estructura de pensamiento) enfocado desde la primera persona; el lector es consciente de que todo cuanto se le diga estará mediatizado por la realidad interior y personal de alguien que puede engañarle si quiere o puede silenciar algún dato de interés’’ (Gómez Redondo, 1996: 178).

suya. Son dos los principales narradores homodiegéticos de los que vamos a hablar aquí: se trata de Juanjo y del protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos*. Como hemos dicho en alguna ocasión, en *El mundo*, todo sucede bajo la perspectiva del narrador. El relato está completamente presentado en primera persona, donde se nota cierto interés por el pasado. Juanjo presenta de manera autobiográfica su infancia, su vida familiar, sus relaciones con el barrio de su infancia al igual que con ciertos personajes del mismo período, su primer viaje a Estados Unidos, su vuelta a España, etc. Si nos atenemos al carácter subjetivo de este tipo de relato, podemos darnos cuenta que varios son los elementos que contribuyen a dar cuenta de esta verosimilitud de los hechos que se nos presenta: la inconsistencia de los recuerdos, donde a veces el olvido ocupa un lugar preponderante, la gran cantidad de la influencia de la percepción, etc. El narrador de *EM* cumple efectivamente este requisito, el de contar la historia desde su perspectiva propia. Sin embargo y en muchas ocasiones, sus dotes de recordar con exactitud los acontecimientos de su infancia y sueños experimentos por él, de adentrarse en los pensamientos de los personajes y de leer a veces sus esperas, etc. nos llevan a pensar que se trata de una omisión voluntaria de la identidad del individuo de los ejemplos mencionados. En la medida en que a pesar de no haber tenido previo contacto con los demás, pudo al menos adivinar o identificar sus profesiones como hemos comprobado (una escritora, un guionista de la tele), lo cual denota de su casi omnipresencia. Ello podría entenderse como un rechazo a la norma.

Del mismo modo, *LSLH* se hace desde la perspectiva del protagonista. Podemos mencionar que es el relato que más se relaciona con rasgos subjetivos, por suceder desde la conciencia de quien lo cuenta todo. Y el propio hecho de que no se mencione cómo se llama este narrador comprueba tal hecho. En efecto, el protagonista de este relato llega a una situación en que cuestiona su vida, su personalidad. Sus sentidos le crean un doble. Pero ante los fracasos producidos por este doble, en el que en realidad no parece reflejarse completamente, por el mayor grado de las diferencias entre ambos, llegamos a otra manera de asumir el relato: la doble perspectiva, como veremos más tarde, en la que asistimos a un deseo de duplicarnos, a un intento de fusionar dos miradas, con el fin de que el doble ficticio sufra el mismo destino del protagonista.

Por otra parte, Elena es la protagonista de *La soledad era esto*. Por el engaño de su marido, como ya dijimos, se contrató los servicios de un detective. Decidió buscarse un piso para vivir sola y aliviar de sus problemas. Este cambio de decorado inaugura un punto de inflexión en la historia, pues, en esta segunda parte es la protagonista la que

desde su propia perspectiva, al empezar a escribir un diario, asume la narración, suplantando al narrador omnisciente del comienzo. Por otra parte, Millás asimila con una relación médico-paciente, donde el narrador sería el primero y Elena la segunda. En esta comparación, vislumbra el caso en que en cierto momento el paciente rompe con el historial hecho sobre él por el médico tomando la palabra y decidiendo seguir contando su propia enfermedad. De él, dice Millás que “Ya no quiere ser contado sino que quiere contarse” (Beilin, 2004: 72). Del mismo modo que se vislumbra cierta quiebra entre los puntos de vista de Elena y del detective acerca de cómo deben hacerse los informes, también se nota cierta subjetividad a través del diario que se propone escribir la protagonista. La determinación de escribir un diario como un intento de comprenderse tanto a uno mismo como a lo que nos rodea no es sino una manera de concebir el lenguaje como “a map which must be interpreted-to redefine, shape and capture that identity in the time and space of the narrative” (1988: 101), según apunta Christie, refiriéndose a *La soledad era esto*. Por medio de ese proceso generador de significado a través del lenguaje, Elena se da cuenta de que no existe nada fuera del texto: “Sin embargo, en mi imaginación, el diario es la vida misma. Alguna vez leí algo acerca de quienes confunden el territorio con la representación del territorio (el mapa); tal vez eso es lo que me sucede, tal vez por eso tengo la impresión de no haber existido los días pasados” (Millás, 1990: 115). De lo que precede, no cabe duda de que el significado se encuentra constantemente desplazado y postergado por el significante. Así es como podemos recurrir a la idea de Barthes de que “there’s nothing beneath the text” (1988: 171). El sujeto, por lo tanto, no está dado sino que se constituye por el significante y sólo a través de su inscripción en el lenguaje se puede alcanzar algún tipo de sentido. Elena es consciente de que la identidad no es un objeto sino un proceso que no se alcanza totalmente. Sabe que la identidad es algo precario. Por eso busca unos puntos de referencia a los que aferrarse: “Mi marido y el resto de la gente que conozco dependen de una serie de cosas...que certifican permanentemente quiénes son. ¿Qué tengo yo que certifique lo que he sido, lo que ahora soy, soy algo?” (Millás, 1990: 127).

Para concluir, Elena es el personaje que más cumple el papel de narrador homodieético. A la vez que es protagonista, también se convierte en narradora a partir del momento en que toma las riendas de su vida. Lo hace para conquistar su identidad, para concordar con Rosa Montero cuando dice que “l’identité n’est rien de plus que le récit que nous nous faisons de nous-même” (2001: 461). La vemos hablar de su vida

pasada, pero también de su vida presente, con el detective. De hecho, en el afán que tiene por conocerse, llega a dar órdenes a éste sobre cómo debe hacer para dar personalidad a sus informes. Al final, abandona el mundo amoral de su esposo Enrique Acosta y se enfrenta a un desmoronamiento personal buscando nuevas vías para rehacer su vida. Se crea en la novela un mundo propio, se aísla, una vez que toma conciencia de que su lucha es el propio debate “entre acoplarse entre lo que llaman realidad o levantar una realidad propia en la que retirarse a vivir”. El descubrimiento del diario de la madre actúa de portillo para el cambio. Claves simbólicas de su mundo serán el reloj y la butaca, como se ha señalado ya: el tiempo y la capacidad de análisis, la mediación, pues la vida hay que tomarla como propia y encaminarla, no dejando que transcurra por carriles ajenos que vienen trazados de antemano. Piensa en ella que cada uno elige su propio infierno, “aquel en que se encuentra más cómodo” (Millás, 1990: 159).

Además de ella, otro protagonista que cumple el mismo papel es Julio. Julio Orgaz es el protagonista de *El desorden de tu nombre*. En efecto, para olvidarse de la muerte de su mujer, que le afecta cada vez más, decide dedicarse a la tarea de escritor. Desde luego, cuenta cómo lo apasiona esta profesión, cuáles eran sus lecturas, qué satisfacción se puede dar al escribir (puntos que desarrollaremos en los trabajos venideros). Sin embargo, transparenta en su narración lo difícil que es conocerse por completo por lo precariedad de la conciencia. Lo dice en estos términos: “Conozco a muchos escritores. Suelen tener un temperamento nervioso y son muy dados al engaño. Todos creen conocer la novela de su vida, pero lo cierto es que apenas saben algo de la mujer con la que duermen. La información que tenemos de nosotros mismos es tan parcial como la de un personaje de novela” (Millás, 1990: 57). Esta cita da cuenta de lo difícil que es conocerse. Pues, en una sesión de cura es donde lo dice Julio, al dirigirse a su psicoanalista Carlos Rodó. El acto que ejerce mediante la palabra puede entenderse, desde luego, como el afán de reconstruir su identidad quebrada por la desaparición súbita de Teresa Zagro. El siguiente pasaje es sintomático del que no es fácil asir con exactitud el conocimiento que los seres humanos se creen tener de la vida:

[...] Vivimos una vida demasiado pegada a lo aparente, a lo manifiesto, a lo que sucede o parece suceder. Usted, por ejemplo, se cree que es mi psicoanalista y yo me creo que soy su paciente; mi secretaria se cree que soy su jefe y yo me creo que ella es mi secretaria. Laura se cree que para mí es Laura, cuando en realidad es Teresa; ignoro a

quién se dirige cuando habla a mí, pero seguro que no es a Julio Orgaz (Millás, 1990: 125).

Todos estos vaivenes entre la realidad y las apariencias pueden considerarse como una prueba del problema de identidad de que sufre el protagonista. Lo que creemos ser realidad es el resultado de nuestros propios juicios. A veces nos pueden engañar nuestros sentidos y en este momento la percepción nuestra no será siempre ‘buena’. Pero también se puede leer en filigrana el carácter reversible de las cosas, pues, el subordinado puede, en un santiamén, volverse jefe: “Basta un golpe de dados para invertir la dirección de la suerte” (Millás, 1990: 60) como entendemos por la boca del protagonista de *El desorden de tu nombre*. Esta misma idea se comprueba en las líneas siguientes en que el propio Julio, el paciente, se dirige a Carlos, el psicoanalista: “Lo cierto es que su lugar y el mío, por poner un ejemplo, son perfectamente intercambiables. ¿Qué es lo que hace que usted sea el psicoanalista y yo el paciente, excepto sus títulos y mi necesidad? Usted acepta la posibilidad de curarme y yo la de ser curado, aunque no sé de qué. [...] Pero esta relación suya y mía puede modificarse en un instante y de forma tan gratuita como surgió” (Millás, 1990: 125-126). Vemos algo parecido al final de *Letra muerta*, cuando Seisdedos se dirige a Turis: “Lo que existe son todos esos lugares que ocupamos. Pero las personas son intercambiables. Acepte eso y aceptará también que usted ha encontrado entre nosotros su lugar” (Millás, 1984: 132). Este discurso de Julio deja plantear un cuestionamiento esencial experimentado por los seres humanos, el del destino. En Julio, se ve algún pesimismo en la medida en que le cuesta reconocerse como paciente. Si lo es, es porque tiene ante él a alguien cuyo papel es curar a los pacientes. Más aún, parece no conocer la enfermedad por la que se encuentra ante su psicoanalista. En esta reflexión, se observa un claro deseo del protagonista de identificarse como ser único y singular entre la multitud de seres que lo rodean y por lo tanto, el de asumirse.

En resumidas cuentas, el relato en primera persona nos ha permitido ver los rasgos subjetivos en los personajes que lo protagonizan. En *El mundo*, se hace desde la perspectiva de la recuperación de los recuerdos de la infancia que se les escapan a Juanjo. En *Lo que sé de los hombrecillos*, se trata más bien de la influencia de la

conciencia que posibilita la creación de un doble con quien dialoga el narrador, de cuyos diálogos aparece una serie de fisuras con la propia realidad. También, tanto con Elena como con Julio, en *La soledad era esto* y *El desorden de tu nombre* respectivamente, vemos que la búsqueda de su identidad pasa por su usurpación de la narración. Para afirmarse, se ven obligados a tomar la palabra y a narrar en la primera persona los hechos que los conciernen. No quieren que su imagen siga borrada por la del narrador omnisciente. Tal actitud está presente también en *Volver a casa*, a través de las cartas que manda Juan a Julia o José a su hermano según veremos a continuación en la narración en segunda persona. El rasgo común de este tipo de narración radica en que al querer tomar la palabra para asumir los diferentes relatos, los personajes tropiezan con dificultades que nacen de su visión limitada sobre lo que cuentan. De otro lado, recurren a otros personajes, mediante diálogos o cartas a través de los que todos se encuentran reflejados e intentan comprender partes de su personalidad que desconocían.

4-1-3- La narración en segunda persona

La narración en segunda persona es una narración en la que un personaje se dirige directamente a otro. Se trata de la función expresiva. Es un tipo de narrador que remite a la función conativa, donde “la orientación del mensaje [se hace] hacia el oyente (por ejemplo mediante el vocativo y el imperativo)” (Volek, 1992: 24). Generalmente, el que asume esta narración tiene la ventaja de dirigir directamente su mensaje a su interlocutor sin que haya ninguna interposición. Es una manera para el narrador de exponer lo que siente, lo que le preocupa, para que aquel a quien se dirige pueda sin ninguna otra forma captar el peso del mensaje a él dirigido. El tono y el tiempo verbal usado contribuyen, pues, a imponerle el contenido del mensaje y en este momento, el que habla está seguro de que otra persona lo escucha y le ayuda a soportar sus inquietudes. El papel que juega la función expresiva en la construcción de la identidad de los protagonistas es que mediante el pronombre personal correspondiente, el oyente toma conciencia de que le incumbe solucionar lo que siente el narrador a través de un acto o de simple compasión. Suelen ser varios los procedimientos que expresan este tipo de narración. En el caso presente, son frases, aparentemente sin ningún peso, dirigidos por unos personajes a otros; también y en la mayoría de los casos, como veremos, se tratará de los correos electrónicos o las cartas.

En Millás, asistimos a la posibilidad que tienen los narradores para construir su narración en una simple frase, aparentemente sin mucho sentido como hemos dicho anteriormente. Ello nos permite comprobar el grado de relación existente entre las diferentes entidades del relato. El ejemplo que más nos llama la atención es el de María José, dirigidas a Juanjo. Huelga recordar que una de las razones que llevan al protagonista a hacerse amigo con el Vitaminas es María José, la hermana de este. De hecho, como hemos tenido la ocasión de ver antes, este mismo motivo es lo que le empujó a ponerse al servicio del padre del Vitaminas, colaborando en la actividad de espía. Le atrae María José. Pero pronto, empieza a vislumbrar algunos signos de que no compraten probablemente el mismo mundo. Se nota ya desde el día cuando a la vuelta del colegio, se limitaron a un diálogo basado en la mímica, porque la hermana de su amigo observaba un ejercicio. Se trataba de un ejercicio que consistía en no dirigirle la palabra a nadie durante un número determinado de días. Pero pronto llega la materialización de esta quiebra, a través de las palabras de la joven: “Tú no eres interesante para mí” (141). Estas palabras, que caen en el narrador como un eco, le obsesionan a lo largo del relato. Lo atestigua el número elevado de sus ocurrencias en el relato. Por otra parte, hay manera de pensar que es un elemento importante en la construcción del relato, esto es, de la identidad del narrador. Esta frase le ha permitido autocuestionarse. El caos procede del que el narrador, para designarse, utiliza el término ‘opaco’ (177) ⁹⁸, para definir lo que le ha producido esta frase. Luego los diferentes encuentros y desencuentros entre ambos sujetos, hasta culminar con su definitiva separación, son otra prueba de ello. Pero es de notar que esta frase encierra toda una realidad distinta de la que deja ver. En efecto, cuando ya avanzados en la novela, nos damos cuenta que María José estaba enamorada de Juanjo desde la infancia. Pero ella le rechazaba, sin decírselo, por su amistad con el Vitaminas al que detestaba, paradójicamente, su hermana, ya que como le confesó al escritor, era posible que este hubiera llegado a conocerlo más que ella. De hecho, esta frase suya, aunque matizada, demuestra el lazo que la unía a Juanjo: “Éramos, aparentemente, las dos partes de un todo” (163). Ese amor hizo que ella fuera la que tramó la invitación de Juanjo, más tarde como escritor, a Estados Unidos para dar una conferencia. Lo sabemos después de la conferencia, una vez en la habitación del hotel de Juanjo. Allí, ella le narra estas

⁹⁸ Lo hemos visto también en *Laura y Julio*, donde Laura conoce a su marido como un personaje opaco.

realidades que él nunca había sospechado, del mismo modo que el narrador le desvela cosas que nunca conocía ella, a ejemplo de la doble vida de su padre, de la actividad de su hermano, el Vitaminas, o de la cooperación del propio narrador en eso (156-159). Como hemos visto, esta frase aparece como un mero pretexto en torno al cual se teje el relato. Pero lo que más nos interesa en este apartado son los correos electrónicos o las cartas que unos personajes mandan a otros.

El relato en la segunda persona se hace a través de correos electrónicos mandados por Laura a Manuel y resultan importantes los correos que intercambian (120 y ss.). A través de los mismos correos, Julio descubre que su mujer llevaba mucho tiempo engañándole. Estaba embarazada de Manuel, al contrario de lo confesado a su marido el día de la visita médica. Y es probablemente la razón por la que rechazó a Julio de su piso. Las razones de la actitud de Laura eran previsibles ya no sólo a través de sus esfuerzos, como dice el narrador, en interiorizar su desgracia al recibir la información sobre el accidente sino también en rechazar la invitación a la cena de navidad en casa del padre de Julio, después de la visita con este al hospital, bajo el pretexto de sentirse mal. Además, huelga recordar que los dos amantes se habían conocido antes del ingreso de Manuel en el piso de enfrente, como descubre el protagonista en uno de los correos (126). También a través de esos correos intercambiados entre los amantes, Julio redescubre a su propia mujer, muy enamorada del vecino. Se informa desde luego de lo que podríamos llamar secretos de la pareja como leemos en Laura: “No sabes cómo te detesta, curiosamente porque le gustaría ser como tú” (131). Esta frase de Laura puede ser la clave para entender la personalidad de Julio, como veremos más tarde. Laura pretende que con Julio observaba la vida desde un ángulo, el que le procuraba la ventanilla del autobús, en el que se conocieron desde su adolescencia y que les llevaba al instituto. Y Manuel es quien le enseñó, según ella, la existencia de otros trayectos, de otras formas de conocer la realidad. Ese amor, en definitiva, se convirtió en algo muy grande y obsesivo como se puede notar, ya que ella seguía escribiéndole a su correo para informarle de la evolución del feto y de su amor cada vez creciente para con él, a pesar de estar él hundido en el coma.

Por otra parte, los propios correos de Manuel también son de sumo interés. Es el ejemplo de uno de ellos centrado en su persona, donde se le caracteriza como personaje contradictorio y sobre todo envidioso, lo cual refuerza lo anteriormente dicho ya por Laura. Más aún, descubre los fantasmas de los amantes, como el ejemplo en que

Manuel está frente a Laura, separados por un espejo, en que parecían ejecutar mecánicamente los mismos movimientos, donde uno era la parte real y otro la reflejada, hasta que llegó un momento en que se confundían ambas perspectivas. Lo curioso es el intento, por parte de Julio, de interponerse entre las dos imágenes, pero sobre todo en el lugar de Manuel desde donde se le aparecía más bien la imagen de este en detrimento de la de su mujer, impidiéndole que alcanzara su felicidad. A través de los correos de los amantes, se excita y se percata del funcionamiento de su órgano vital. En la relación idílica de los amantes, aparece una metáfora de la definición del posmodernismo, ya que como indica el correo que alude a ello, el amor que viven está lleno de secretos que buscan lo diferente, lo nuevo en sus formas de comunicarse (141). Y como ya se sabe, una de las razones del alejamiento de Laura es que su marido no es apto para el tipo de amor que le corresponde a ella. Lo confiesa sorprendentemente Manuel en un correo: “Hay gente inhábil para el afecto como hay gente sin aptitudes para el dibujo. ¿Le pedirías a un manco una caricia, a un mudo una palabra, a un ciego una mirada? Desde luego que no. Tampoco le puedes pedir a Julio que sea un buen amante porque tiene mutilada esa capacidad” (142).

Como hemos dicho, Laura sigue mandando correos a pesar de la ausencia de su amante⁹⁹ cuya presencia vive, sin saberlo, a través de Julio. Este vive a escondidas en el piso de Manuel cuyas llaves le habían sido entregadas por el embajador. De hecho, al vivir en el piso de su vecino, el protagonista tiene la impresión de estar en otro cuerpo, lo cual le infunde miedo. Dice: “...pues temía que despertara ahora y tuviera que devolverle el piso, las ropas, las actitudes, quizá la vida” (103). Utiliza sus prendas, incluso las interiores, su perfume, que huele Laura en las escaleras. De hecho, en un texto recibido instantáneamente por su marido, destinado a su amante como los demás textos, por ejemplo, Laura afirma la presencia del fantasma de su amante en el piso, a través de los ruidos que oyó alguna mañana, provocados por los movimientos de Julio en la cama.

Tras la muerte de Manuel, cuya información recibe Julio estando en casa de Amanda, acude a casa, se despoja completamente de las prendas de su rival, se ducha y

⁹⁹ Al referirse a ‘Trilogía de la soledad’, decía ya Pilar Cabañas que Freud y Foucault son dos figuras en la construcción del pensamiento de Millás, por lo que al lenguaje de la ausencia se refiere. Menciona, de hecho, que las modalidades utilizadas, como las cartas, los diarios y los informes son el “producto y manifestación de una especial situación comunicativa en la que la distancia establecida entre emisor y receptor se concreta en una falta o privación de contacto directo...” (2009: 147). Lo veremos también a través de las cartas de Juan a José.

desde el ordenador de este, escribe un correo a Laura, en que se identifica con el difunto, dando la impresión que este pretende reconciliarlos. Luego sale del piso en dirección al hospital y llama a su mujer para informarla del fallecimiento. Lo que más llama la atención es este correo que, cuando lo lee la amante, tiene la sensación de que realmente ha sido escrito por el difunto, y al día siguiente del entierro, como se ha indicado, llama a Julio y le pide que vuelva a casa y finge que el embarazo es de su marido. De hecho, es comparado por el narrador con un mito, por ser un fundamento irracional, pero aceptado inconsciente y falazmente por las generaciones en la historia, como Laura acabó por reconciliarse con su marido, justificando así su separación por el pretexto del disturbio que le ocasionaron el embarazo y la noticia del accidente. Una vez en casa, viven juntos, luego nace el hijo y le ponen por nombre Manuel, en recuerdos a su difunto vecino.

En *Volver a casa*, cuando llega Juan a Madrid por la desaparición de su hermano, se convierte, en cierto momento, en narrador en primera persona. En efecto, escribe cartas destinadas a su mujer Julia, aunque nunca son mandadas. En dichas cartas, la informa del peso que le ha impuesto en su mente su pasado, de cómo transcurren sus días en el nuevo espacio en donde ha de reconstituirse y de la evolución de las investigaciones en torno a su gemelo. Se convierte en narrador para tomar el cargo de representarse, por eso se apropia el relato. He aquí lo que dice:

[...] lo cierto es que desde hace muchos años me siento sin familia, como despegado de todo, y, sin embargo, en esta oportunidad la petición de auxilio que me ha hecho mi cuñada [Laura] ha logrado descolocar algo en mi interior, impulsándome a recomponer un tejido, el tejido familiar, que ya había dado como irrecuperable [...] Creo que estoy en un proceso de ajuste con mi propia historia y no es frecuente que la vida le dé a uno esta clase de oportunidades que no se pueden rechazar sin que luego pesen sobre la conciencia (Millás, 1990: 74).

De esta cita bastante larga, aparece que el viaje de Juan tiene dos significaciones: por una parte, la desaparición de José y por otra parte, de modo azaroso, la reconstitución de su pasado que acarrea la de su identidad. Juan quiere volver a encontrarse con su raíz, su pasado del que le es imposible separarse. Lo percibimos en otra carta dirigida a Julia: “Te diré mi secreto, el secreto que ni a mí mismo me he

confesado en todo este tiempo, pero que ha determinado mi vida. En realidad soy José, mi gemelo. Fui José hasta los diecinueve o veinte años y a esa edad mi hermano y yo intercambiamos nuestras identidades” (1990: 102). Ya conocemos el secreto que ha ido guardando Juan, o sea José, desde su juventud. Esta decisión de anunciárselo a Julia da cuenta del grado de resolución del protagonista para reconciliarse con su pasado que le ha ido obsesionando. Juan quiere dejar de ser Juan. Juan ya no quiere ser trabajador en una empresa. Tampoco quiere seguir teniendo a Julia como esposa... En suma, Juan quiere renunciar a todo cuanto pueda identificarle como tal en beneficio del nombre que le dieron sus padres y que le predispuso a asumir los cargos a los que estuvo preparado. Este deseo de romper con su pasado lo vemos en la misma carta: “Lo que quizá ignoras [Julia] es que, aunque permanezco oculto en algún sitio, apenas soy Juan, apenas soy tu marido, apenas existo tal como me conociste y nos amamos. ¿Nos amamos?” (1990: 102). La idea de romper con la identidad que no es suya se entiende por el que Juan no quiere seguir existiendo bajo otro carapazón. Se siente amputado, deshecho de su constitución. Más aún, se siente herido y chocado. Esta conciencia que tiene de su identidad lo lleva a aceptar las directrices que le da su hermano en sus múltiples cartas en las que se resuelve, como Juan, a volver a su identidad.

Una de las personas con quien más relaciones mantiene Juan en Madrid es José. Lo hace a través de las cartas. Las numerosas cartas que manda José a su gemelo son un buen ejemplo de narrador en segunda persona donde la función conativa permite en realidad al personaje exponer a su interlocutor sus pesadillas. En efecto, se dirige José a su hermano; y es significativo el siguiente pasaje donde explica a Juan lo difícil que es vivir bajo una identidad que no le corresponde a uno:

Ahí tienes todo; en tus manos está toda tu identidad que andas buscando. Crees que es fácil vivir en la piel de José Estrade, calzar sus zapatos, firmar sus artículos y sus novelas? Crees que resulta divertido levantarse cada mañana y comprender que tienes que escribir, aunque eso sea lo que más detestas, para ganarte la vida y mantener en pie el afecto y la admiración de quienes te rodean? (Millás, 1990: 132).

De esta serie de interrogaciones, se destaca la voluntad que tiene José de despojarse del papel del escritor y de tantas obligaciones a las que se ha sometido durante largo tiempo. Pues, su conducta en vez de constituir una experiencia

vitalizadora para él, ha contribuido, al contrario, a perjudicar su vida y su futuro como se ve en la misma carta: “Me traspasaste una entidad emponzoñada, un futuro podrido, una locura que hace daño día a día, minuto a minuto” (Millás, 1990: 133). José está listo para acceder a lo que era, con tal que se realice una condición, la de recuperar su cadena de oro que perdió, en detrimento de Juan, desde el día cuando se intercambiaron de identidad. Escribe lo siguiente:

Querido gemelo: no me has devuelto la cadena de oro que me pertenece. Ninguno de los dos será lo que pretende ser mientras ese objeto no regrese a mi cuello. Eres tonto. Siempre fuiste la parte más tonta de nosotros, por eso estudiabas tanto para disimularlo. [...] Yo ya me he afeitado la barba y me dicen que la tuya progresa a buen ritmo. Enhorabuena.

He hablado por teléfono con tu mujer, que ya es la mía, y parece muy dulce. Como te has pasado la vida deseando lo que tenía yo, no has sabido apreciar las cosas que inmerecidamente te ha regalado la existencia. [...] (Millás, 1990: 171).

Esta lucha que han librado los dos hermanos podría resolverse tras la devolución de la cadena de oro que el uno reclama al otro. Ya se observa cómo cada uno de ellos cobra paulatinamente su identidad primitiva, no sólo física sino también psicológica. José se ha afeitado la barba para conformarse con lo que era en el pasado. Además, ha recuperado a su verdadera mujer, que es Julia. Sin embargo, parece reprochar a su hermano el hecho de no haber sabido apreciar con buen gusto las dádivas que le regaló la vida.

En Orejudo, nos encontramos ante ejemplos menos virtuales, en comparación con Millás en quien el proceso que materializa el contacto entre personajes se hace de manera distinta. *Ventajas de viajar en tren* es la novela en que encontramos la presencia de cartas. Si dejamos de lado su carácter heterogéneo, por las distintas fuentes a las que aludimos anteriormente, son llamativas las cartas del narrador, destinadas al psiquiatra. Son numerosas. Pero el enigma que encierran es que están escritas por Martín Urales, como se sabe. Su característica general es que tienen por objetivo el de construir realidades verdaderas, cuando se sabe que todas están basadas sobre la mentira, porque nada de lo que cuenta ha sucedido. Desde este punto de vista, se puede pensar que son cartas que se quieren objetivas, construidas por el medio de materiales subjetivos, a

diferencia de Millás en quien asistimos más bien a cartas subjetivas, con un alto grado de emociones, pero con un resultado en el que se ven rasgos objetivos. Ya que al fin y al cabo, estas cartas permiten a los protagonistas cobrar espesura y sobre todo mirar la realidad de forma distinta. Martín Urales engaña tanto a sus padres como al propio psiquiatra. Al dirigirles las diferentes cartas, sabe de antemano que reflejan otra realidad distinta de la que aparentan mostrarnos. Sin embargo, como sucede igual con los personajes de Millás, nuestro protagonista alcanza su objetivo, ya que todos creen en sus mentiras. Lo sorprendente en la historia, como hemos dicho ya, es su carácter ficticio, inventado, inexistente y disconcordante con la realidad. Porque en ella, el verdadero Martín Urales, tras suplantar la identidad de Sanagustín, y de Amelia, luego, se hace víctima en nombre del psiquiatra. Deja entender que ha sido engañado por Martín Urales cuando en realidad es su propia identidad. Es un juego en el que es improbable conocer la veracidad de los hechos, y ha hecho falta esperar a que Helga buscara la casa de Sanagustín para intentar entender los hechos. Pero si los testimonios de pacientes esquizofrénicos que aparecen en su carpeta “son un puro disparate, cosas que se habrá inventado” (137)-según menciona su hermana Amelia-, del mismo modo que las historias contadas en el tren, como ya se sabe, huelga reconocer con Helga que esas “historias más o menos coincidían” (138).

Greimas presenta bien el contexto actual en el que existe cierto pacto entre el destinador y el destinatario, a través de un discurso que ya no refleja obligatoriamente la verdad. Dice : “On arrive ainsi à mieux comprendre l'état des choses qui caractérise notre contexte culturel d'aujourd'hui: le sujet de l'énonciation n'est plus censé chercher à produire un discours vrai, mais un discours qui produise l'effet de sens 'vérité' ” (1983: 109). Se trata de un discurso en que el sujeto y destinatario se engañan mutuamente, dejándose arrastrar por ese juego. Ya no se trata en cuanto tal de discursos basados en la verosimilitud, donde el referente juega un papel determinante, sino que aquí, el destinatario se adhiere al simulacro de la verdad que él mismo representa. Desde luego, es “maître-d'œuvre de toute cette manipulation, responsable du succès ou de l'échec de son discours” (1983: 110). Greimas destaca dos tipos de discursos, característicos de esa manipulación del sujeto: “le camouflage subjectivant”, reconocible también en los propios discursos de Lacan, donde el discurso encierra un margen de secretos, como es el caso, por ejemplo, de las parábolas; y “le camouflage

objectivant'', lo propio del lenguaje científico, donde la verdad está presentada como el resultado de las conexiones entre varias cosas, con el objetivo de ocultar así las marcas de la enunciación o de borrar los rasgos de la presencia del sujeto en el texto. Estos dos discursos se materializan también, según Greimas, por la presencia del 'yo' y el 'se' respectivamente, marcas de la personalidad y la impersonalidad. Como hemos visto arriba con las observaciones de Helga relacionadas con la coincidencia entre las historias contadas por nuestros personajes que aparentan la locura, se puede pensar que son más bien estrategias puestas en marcha por ellos para que nadie sospeche el fondo de sus historias. De hecho, otras estrategias similares son, por ejemplo, los diálogos simulados en los mismos narradores de Orejudo, donde logran captar la atención de sus oyentes con el fin de que estos caigan en la trampa de estos discursos.

Las primeras páginas de *Ventajas de viajar en tren* constituyen, en realidad, un supuesto diálogo entre Sanagustín y la mujer del paciente al que acaba de dejar en un hospital del norte de España. Pero es un diálogo en el que solo habla el psiquiatra. Podemos calificarlo de diálogo sin signos diacríticos, en la medida en que están presentes elementos que lo indican de manera clara. Por una parte, lo certifican los diferentes registros de frases, donde vemos oraciones declarativas, imperativas o interrogativas, lo cual supone que el que habla intenta convencer a su interlocutor; en este caso, el supuesto psiquiatra a Helga Pato, como se puede leer: "Es más: estoy convencido de que hay ciertas esquizofrenias que pueden canalizarse..." (18). A veces, él le intima órdenes o le hace preguntas: "¿Ha oído hablar de la antipsiquiatría?" (18). Los efectos no tardan efectivamente en notarse en la interlocutora: "No, no se ría, es verdad" (14) o "No, no me mire así" (18). Por otra parte, el uso de expresiones que dan cuenta del mantenimiento del contacto con el hablante de enfrente también participa de este diálogo, como se puede ver en "...luego, si quiere, le leo alguna" (12), "Luego, le leo una, para que..." (18) o "Veo que le interesa; si quiere se lo cuento" (20). En este largo diálogo, como ya se sabe, Sanagustín expone sus conocimientos de la esquizofrenia y otras patologías, y se propone contar a su compañera de viaje la historia de uno de sus pacientes, Martín Urales de Úbeda. De hecho, por lo que a la controvertida historia de este se refiere, están presentes una serie de personajes, presentados en varios planos, que nuestro narrador intradieгético ha dejado intervenir, convirtiendo así el relato en algo fílmico. Huelga mencionar que entre ellos, aparecen primero las cartas de Amelia, dirigidas al psiquiatra a quien se propone relatar la vida de

su hermano, lo cual puede considerarse un trampolín para desvelar lo ocultado en las voces posteriores que serán, sucesivamente, las del propio Martín, de la doctora Linares, de Cristóbal de la Hoz y de Leandro Cabrera. Todas las declaraciones de los mencionados personajes, introducidas cada vez por una mención que les otorga esta responsabilidad, pueden traicionar la identidad de Amelia, que como descubriremos más adelante, es el propio Martín. El hecho de dejar hablar estas voces sería una búsqueda de objetividad, por parte del narrador, pero ello contrasta con el fondo de la propia historia conocida por falsa o inexistente. Por lo menos, Martín conoció a esos personajes, pero la relación que ha tenido con ellos es diferente de la que cuenta a su familia, bajo la identidad de su inexistente hermana Amelia. Del mismo modo, si intentamos relacionar a esos personajes con el contenido de sus intervenciones o actuaciones, podríamos interpretar sus diferentes desapariciones –“desapareció [Cristóbal de la Hoz] y no he vuelto a verlo nunca más” (32); “He venido a darte [la doctora Linares a Martín] las llaves del cajón...” (32)-, por miedo a perder sus vidas respectivas tras descubrir los sórdidos crímenes perpetrados por las personalidades de alto rango, como una realidad que soslaya la falsedad de la historia. Por otra parte, el hecho, por parte del narrador, de querer presentar los diálogos, con expresiones del tipo ‘Digo’, ‘Dice’, ‘Dijo textualmente’, etc., puede entenderse como una manera de no querer asumir las declaraciones de sus personajes, aunque sin saber, a primera vista, que estas pueden encerrar contenidos erróneos con respecto a la veracidad de lo sucedido. Se sitúa en el mismo nivel que sus personajes y lo atestigua su labor de investigador. Investiga la realidad. Busca indicios que puedan, por ejemplo, conducirle a la casa de Martín, como es el caso con las siguientes declaraciones suyas, tras su lectura de un trozo de la carta de su paciente: “Llegué a la conclusión de que esta mujer vivía en una casita baja, con patio, en las inmediaciones de la plaza de toros de Las Ventas” (35).

En suma, como hemos visto, la narración en segunda persona está mucho más presente en *Millás* donde se manifiesta a través de simples frases o cartas. Hemos mencionado el ejemplo de las cartas intercambiadas entre Laura y su amante Manuel, en *Laura y Julio*. Del mismo modo, hemos hablado de las cartas de Juan a su hermano José, y las del mismo Juan a Julia, en *Volver a casa*. En la primera obra, por ejemplo, la clave de las cartas es que ayudan al protagonista a descubrir parte de su personalidad. Los correos electrónicos de los amantes le permiten darse cuenta de la relación que le unía a Manuel. De hecho, en este momento preciso es cuando se da cuenta de la necesidad de metamorfosearse, adoptando los atributos de su vecino. Simbólicamente,

ambos personajes se completan y podríamos incluso pensar que son las dos caras de una misma moneda. Lo atestigua la vuelta a casa de Julio después del fallecimiento de Manuel. Por otra parte, en *Volver a casa*, a través de una lucha conflictiva que transparente en dichas cartas y en las reacciones concordantes de Juan, se nota que los gemelos están resueltos a romper con el cambio de sus identidades. La verdadera identidad a la que quiere volver cada uno de ellos parece ser lo único que dará sentido a sus respectivas vidas. Se puede pensar que sin esta identidad no habrá futuro para ellos. La simulación y disimulación son estrategias puestas en marcha por personajes. “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (Baudrillard, 2008: 12). En nuestros autores, existen varios ejemplos en que los personajes juegan con situaciones parecidas. El caso más patente es el de Martín Urales, en *Ventajas de viajar en tren*. Si su simulación versa sobre el acto de personaje loco que presenta a lo largo de la obra, hasta el punto de encontrarse en una psiquiatría, sin embargo, el disimulo en él son sus coherentes razonamientos que dejan creer que no es un enfermo mental. En sus actos y actuaciones, aparentes banales y anormales, se puede descubrir una gran coherencia. Son muy a propósito tanto los relatos dirigidos a la mujer de Sanagustín en el tren como los textos que fingía mandar a su familia desde su ficticio servicio en Yugoslavia. Nuestro personaje sabe que le persigue el sistema. En Orejudo, la principal observación hecha es que las cartas están presentes, pero quien las transmite da la impresión de no ser su verdadero autor. Las cartas forman parte del artefacto del engaño, puesto en marcha por el propio protagonista narrador para conseguir su objetivo, el de burlarse de las instituciones. En este tipo de narración, notamos que los protagonistas quieren identificarse con y a través de los personajes a quienes se dirigen. De manera general y por lo que a las cartas se refiere, vemos que presentan cierta dialéctica en nuestros autores: a diferencia de Millás en quien vemos cartas con contenidos reales, pero para destinatarios ausentes (desarrollarlo más), en Orejudo, en cambio, se trata de cartas imaginarias, pero destinadas a personajes concretos.

4-2- Perspectiva doble en Juan José Millás

Conviene empezar este apartado por la siguiente reflexión del narrador de Proust, Marcel, donde se transparentan diferentes perspectivas, en función de las diferentes vistas sobre una persona: “Había visto a las personas cambiar de aspecto según la idea que yo u otros nos hacíamos de ellas, había visto a una sola ser varias

según las personas que la veían...” (Proust, 1985: 265). En efecto, la perspectiva doble nace del que el personaje es o puede ser visto de distintos modo acorde con las percepciones de quienes lo miren. Desde luego, los diferentes atributos que tenemos de un personaje varían desde nuestras percepciones y por lo tanto, nos encontramos ante puros subjetivismos.

Se puede decir que *Lo que sé de los hombrecillos*, por lo que a la técnica narrativa se refiere, se relaciona con las novelas modernas de principios del siglo XX, que se esforzaban en romper con el tono realista del siglo anterior. De hecho, presenta al mundo desde el subjetivismo del narrador protagonista en cuya conciencia se desarrolla el relato. Hablando de esta técnica, Lodge, al comentar *Al Faro* de Virginia Woolf, subraya que “implica una creencia según la cual la realidad no es inherente al mundo común y fenomenológico, sino a las percepciones que de ese mundo se tienen en la mente individual” (2004: 56). La observación que hace el narrador de Proust está estrechamente relacionada con nosotros, desde la realidad en la que vivimos. Es la prueba de que en la mayoría de los casos no dominamos nuestros sentidos. Todo se hace desde la mirada de la conciencia que también puede resultar subjetiva. En este sentido, la conciencia, de acuerdo con Damasio, tiene un carácter narrativo. Es “una simple narración sin palabras. Tiene sus personajes (el organismo, el objeto). Se desarrolla en el tiempo. Tiene un comienzo, un desarrollo y un final. El comienzo corresponde al estado inicial del organismo. El desarrollo corresponde a la llegada del objeto. El final se compone de reacciones que dan como resultado un estado modificado del organismo” (2001: 175). Plantear las actitudes del protagonista de *LSLH* a lo largo de la obra equivaldría a hablar de los problemas relacionados con la definición de la mente, de la conciencia. A través de esos ejercicios, se puede ver un intento de adentrarse en la conciencia con el fin de indagar sobre la complejidad del ser humano. Son intermitentes los diálogos entre el protagonista y su parecido. Cuando se encuentran separados es cuando el hombrecillo parece llevar una vida aparentemente normal. De hecho, los momentos en que arrancan los diálogos podrían asimilarse con lo que llama Damasio “salida a la escena de la conciencia” (2001: 15). Porque en estos diálogos, el protagonista parece estar liberándose de alguna carga. Está obsesionado por deshacerse de ella. En este sentido, su densa narración, interrumpida de vez en cuando por diálogos telepáticos con su doble, se relacionaría con una catarsis. Todo su discurso es en realidad una especie de texto cuya “función [...] se convierte en la eliminación de los

refugios de la conciencia en su objetivo de escapar a la presencia de un mundo esencialmente imperfecto” (Navajas, 1987: 17).

Por una parte, se trata de un sujeto en cuya conciencia discurren hechos. “La conciencia es un fenómeno completamente privado, en primera persona del singular, que sucede como parte del proceso privado y en primera persona que llamamos mente. Sin embargo, conciencia y mente están estrechamente unidas a comportamientos externos que pueden observar terceras personas” (Damasio, 2001: 24). Estos fenómenos externos referidos por Damasio se conciben en nuestro protagonista como fallos de su conciencia que se le escapan de vez en cuando. De hecho, son hechos percibidos en ocasiones por su mujer. Si en la narración en primera persona suele haber cierto grado de subjetividad, en *Lo que sé de los hombrecillos*, hay como una superposición de perspectivas, cuando se sabe que en realidad nos encontramos ante un diálogo personal. Junto al narrador-protagonista, tenemos a su extensión, reflejo de su conciencia, quien lo ve todo, introduciendo así al primero en los lugares insospechados. Tenemos la impresión de estar ante un conflicto originado por dos entidades fusionadas. A veces, como en la mayoría de los casos, la perspectiva es única, la del narrador sobre él y sobre todo el otro él, el hombrecillo. Pero en otras ocasiones se trata de una perspectiva doble, en el sentido en que el hombrecillo también toma conciencia de su estatuto como ser autónomo. Desde luego, emite opiniones. Es significativo el siguiente diálogo, en que el hombrecillo saca al narrador en un recorrido por la ciudad, uno de los pocos espacios abiertos de la novela:

-¿Qué experiencia es ésta de la que hablabas?-pregunté entonces.

-La que estás imaginando-dijo él-vamos a matar a alguien, para que veas qué se siente.

-No quiero saber qué se siente al matar a alguien-protesté.

-Tampoco querías beber ni fumar ni follar ni masturbarte... (108).

La perspectiva doble de la que hablamos se materializa más con la fusión de ambas partes a través del uso de la primera persona del plural que asumen mediante la voz del narrador-protagonista como apreciamos en los episodios que preceden al crimen:

Vimos su sombra, muy alargada por la posición de la luna, antes que su cuerpo. Se trataba de un hombrecillo casi idéntico a mi doble (...). Sorprendido por nuestra presencia, se detuvo unos instantes, nos miró con expresión de alarma y emitió unos ultrasonidos, que no supe interpretar, antes de continuar su camino. Apenas nos dio la

espalda nos lanzamos sobre él y pasando el brazo derecho por su cuello comenzamos a apretar mientras con el izquierdo intentábamos controlar sus manos (109).

En este ejemplo, hay más de un caso que dan cuenta de esa fusión que parece dejar constancia un contraste entre la entidad doble de la narración por el ‘nosotros’, ‘nos’, ‘lanzamos’, ‘comenzamos’, etc., y la presencia de las dos manos, propias de una sola persona, con las que el sujeto doble acomete el asesinato. Esta idea nos recuerda a Said cuando afirma que “‘Es siempre un yo el que dice nosotros’” (En Eco, 1990). En la misma fusión, existe también una simultaneidad entre ambas partes: el uno empieza una acción que termina el otro: “‘De súbito, en una de las ocasiones en las que cerré los ojos en mi cuerpo de hombrecillo, y me vi corriendo con desesperación por aquellas estrechas (...), perseguido por varios hombrecillos (...) y aunque me falta la respiración y mis pulmones parecían a punto de reventar...’” (114). Si en la mayoría de los casos el narrador es quien se siente dirigido por su otro, existe sin embargo, escasas situaciones en que se ve a sí mismo. Desde su parte diminuta, logra describir lo que va haciendo, reforzando el carácter dual entre ambas partes que crean una confusión, en la medida en que al final, se ve ejecutando dos acciones a la vez:

... me vi a mí mismo desde la lámpara del techo, sentado en el sofá del salón, leyendo el periódico. Me vi también en el cuarto de baño, afeitándome, desde la alcachofa de la ducha. Me contemplé acostado, con las sábanas subidas hasta las orejas, desde el adorno más alto del armario de tres cuerpos del dormitorio...Digo que me vi por una insuficiencia del lenguaje para describir la situación, pues la verdad es que yo era simultáneamente quien leía el periódico y quien recorría la lámpara, quien se afeitaba y exploraba los bordes de la alcachofa, quien intentaba conciliar el sueño y examinaba los altos del armario” (33-34).

En definitiva, la perspectiva doble nos ha permitido entender las dobles actuaciones del protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos*, relato completamente cerrado. Esta perspectiva doble nace porque en realidad, nos encontramos ante un solo narrador, obsesionado por un doble a quien sus sentidos atribuyen características hasta el punto de conferir un papel, el de delegarle, de vez en cuando, su función. Así, si en la mayoría de los casos el protagonista es quien dicta a su doble cómo ha de comportarse, del mismo modo la parte diminuta dicta ciertas órdenes a la grande, creando así cierta confusión en el relato. Esta situación contrasta un tanto con el relato detectivesco en el

que se nos presenta cómo los contratantes dictan a sus clientes cómo han de elaborar sus diferentes informes, aconsejándoles el tono, el estilo e incluso la manera de proceder.

4-3- Relato antidetektivesco

La ficción antidetektivesca es un rasgo del posmodernismo. Encontramos este rasgo en nuestros autores y específicamente en Millás, a través de *El mundo*. Todo empieza cuando el Vitaminas se abre a su amigo, Juanjo. El Vitaminas ayuda a su padre, detective al servicio del franquismo. Una de las características de la ficción antidetektivesca es que nos encontramos ante sujetos que llevan una doble vida: una vida aparente y otra real. El Vitaminas confesó al narrador “que la tienda de ultramarinos servía de tapadera para ocultar la verdadera identidad de su padre que era agente de la interpol...” (44). Era una ventanilla, situada en el sótano, desde la que su padre vigilaba toda la calle. A partir de esa ventanilla, anota en un cuadernillo todo cuanto ve, en un estilo apropiado, según las directrices de su padre. Del cuaderno que llevaba el hermano de María José, aparecían todos los detalles de las personas que recorrían la calle vista desde las grietas de la ventanilla a la que aludimos, con las horas y sus movimientos... Como observa el narrador, según instrucciones de su padre, lo hacía el Vitaminas en un estilo propio del oficio donde prevalece la objetividad. De hecho, estaban prohibidas expresiones como ‘creo’, ‘me parece’ o ‘quizá’, etc. susceptibles de comprometer las informaciones, al igual que el estilo descriptivo. Según se dice, el objetivo de este espionaje “era descubrir si había en el barrio alguien que llevara una doble vida, es decir, alguien cuya apariencia fuera la de cualquiera de nosotros, pero que en realidad fuera comunista” (45). El narrador puede considerarse un antidetektive, aunque no en el sentido estricto de la palabra, por estar en el secreto de la empresa desde el día en que se le informa su amigo y el instante en que él mismo se agacha para mirar al mundo desde el sótano de la tienda. En efecto, Juanjo, tras haber estado informado por el Vitaminas de este secreto compartido hasta entonces con su padre, también advirtió desde luego que quería convertirse en el papel de ese personaje (45). De hecho, no tarda en incorporarse al asunto, hasta tener la valentía de entregarle en ocasiones unos informes al padre de su amigo, quien, tras verificación, le da una retribución por el trabajo realizado. En este sentido, este se convierte también en antidetektive. De manera que estamos ante un espacio donde todo el mundo sospecha. Tal situación, aunque con ciertos matices, estaba presente ya en *La soledad era esto* del propio Millás.

Como hemos tenido la oportunidad de ver, Helena decide contratar a un detective para investigar sobre su propio marido, Enrique, del que piensa que sale con su secretaria. Ella empieza a tomar conciencia de su identidad tras la actitud del detective a quien da instrucción sobre cómo ha de investigar. De manera que en cierto momento, la contratante y el detective se hacen dependientes, lo cual deja claro el carácter ilusorio de una identidad plena constituida unitariamente. Tenemos la impresión que Elena pide más a su detective. No está satisfecha con una ordenada lista de hechos. No quiere que nada se dé por sentado. La realidad, así como la identidad, es un constructo, y lo único que tenemos son perspectivas, un heterogéneo campo de puntos de vista: “entiéndame: no describa más de lo necesario, interprete lo que es importante” (Millás, 1990: 84), según Elena, al dirigirse a su detective. Además, reprocha a su detective el hecho de describir hechos desde un tono impersonal. Lo dice en los términos siguientes: “...no nos gusta ese tono impersonal que todavía sigue utilizando con tanto ‘nosotros creemos, nosotros pensamos’, que parece el Papa más que un sujeto de carne y hueso. En el futuro que emplee el ‘yo’ y que piense que le cuenta las cosas, no sé, a un amigo y no a un consejo de administración. ¿Entiende lo que le quiere decir?” (Millás, 1990: 82). Aquí, vemos cierta relación con el tono de los informes en *El mundo*, en la medida en que nos encontramos también ante la necesidad de despojarse del lenguaje subjetivo. Sin embargo, la diferencia radica en que en *EM*, el que redacta los informes no interpreta ni describe los hechos. Se limita tan solo a transcribir las situaciones tal como se le aparecen. Helena piensa que el buen investigador es aquel que se comporta como un narrador personal, es decir, el que opina sobre lo que oye y ve. Este ideal que anda buscando la protagonista es el de un texto referencial, lo que resulta inadecuado porque existe una influencia suya en el informe del detective, lo que puede entenderse como la presencia del autor en el relato. Este hecho es superado, en la medida en que para interpretar un texto no se necesitan obligatoriamente las huellas del autor. Lo dice Barthes al afirmar que “Once the author is removed, the claim to decipher a text is quite futile. To give a text an author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing” (1988: 171).

Todo texto cuya interpretación se apoye en los datos biográficos de su autor es un texto cerrado, según se ha dicho. Y la interpretación que resulte de ello ha de ser

limitada. Por medio de la conexión entre la protagonista y el detective, se puede constituir una relación lector-texto en la que Elena funcionaría como el texto-la mayoría de las veces disperso y contradictorio- y el detective sería el lector que desesperadamente trata de alcanzar los significados que se esconden tras los significantes que es capaz de percibir. Así, el proceso de explicar, definir, esto es, descodificar, se hace problemático porque todo resulta un ejercicio de interpretación en el que no existe una conexión mediada entre el significante y el significado. Los conflictos de puntos de vista entre ambos personajes también plantean en cierto modo el grado de influencia de la verdad en la creación. La única manera de generar ficción consiste en eliminar la verdad, y sobre todo, hacer desaparecer la idea que ficción equivale a realidad. Cuando Helena invita al detective a que opine o interprete, está corriendo el riesgo de que el informe sea parcial.

En fin, la voz del detective, junto a la de la madre de Elena, crean un caldo de cultivo desde el que Elena comienza a cuestionar la consistencia de su identidad y la coherencia de lo que la rodea. La percepción que se tiene de su identidad es precaria; depende de puntos de referencia que no vienen dados desde el exterior, lo que hace que los seres se perciban como poliformes, variables e incontrolables: “A veces pienso que la identidad es algo precario, que se puede caer de uno como el pelo cuando nos lavamos la cabeza y desaparece por el sumidero de la bañera en direcciones que ignoramos. [...] Por eso me da miedo salir, por si no me reconocen al volver y me quedo sin identidad” (Millás, 1990: 154). A partir de esta realización del detective, se podría decir que Elena, en cuanto protagonista, tiene una existencia más o menos objetiva porque es presentada por el narrador omnisciente. Sin embargo, el detective cobra vida sólo a través de los ojos de Elena y de los informes que produce. Y es a través de éstos, aunque no en su totalidad, que Enrique adquiere una personalidad más completa. De este modo, se podría decir que el narrador crea a Elena, ésta al detective y éste a Enrique. De manera que en definitiva, hay como un retrato permanente que se hacen los personajes. Unos adquieren vida o personalidad a través de otros.

4-4- Narración fotográfica

La narración fotográfica en este contexto remite a la sensación que tenemos, como lectores, de que los hechos que se nos presentan aparecen desde la perspectiva de

una fotografía. Es una realidad presente en Orejudo. En ella, todo parece suceder desde el punto de vista de la imaginación. Narración fotográfica (125). En el narrador de *Un momento de descanso*, la narración fotográfica viene para suplir ciertas carencias de la narración, otorgando plenos derechos al narrador quien ve y sabe todo a partir de una simple mirada. De hecho, existen no sólo unos límites entre lo narrado y lo imaginado, sino también entre la imaginación y la realidad contada en el relato. En su imaginación, convertida casi en una enfermedad resultante de los efectos secundarios de la *TMS* (137), como él mismo lo ha confesado a Makenzie en ocasiones, aparece un sinnúmero de desarreglos. Al ver a una pareja, llega a saber de su vida y profesión. Hay otros ejemplos más. Se puede decir que el narrador da la impresión de conocer profundamente a aquellos que ve, con una simple mirada. Con verlos, sabe mucho de ellos. Está haciendo una radiografía de la sociedad estadounidense, como de las sociedades desarrolladas, poniendo a luz diferentes problemas: “Fijaba la mirada en alguien, pensaba en algo, y-salvo los nombres que no me venían-el pasado de esa persona, su vida presente, y algunas veces la futura, acudían a mí como un perrillo faldero...” (128). Por otra parte, es significativo otro escenario, el del quiebro entre imaginación y realidad que le pasa al narrador en el tren, la noche en que intenta dar con Makenzie en Teaneck, con un ramo de flores, y se encuentra desafortunadamente en una comisaría antes de quedar en libertad. En efecto, Cifuentes, para volver a casa, coge el tren de medianoche entre Teaneck, Nueva York, donde trabaja el médico. Resulta que en el mismo, les atracan violentamente unas personas que les despojan de su dinero y objetos valiosos. Disparan a los que no se someten a esta regla. Pero en cierto momento, los atracadores dicen haber cometido un error y devuelven los bienes de los pasajeros. En estas circunstancias, unos se encuentran con objetos que no eran suyos, como demuestran entonces las quejas de muchos pasajeros. Aparte de la inverosimilitud de la historia, otro elemento viene a corroborar el carácter imaginario de la misma: el que ningún medio de comunicación haya dado noticias sobre el secuestro, producido en pleno Nueva York. De hecho, el narrador logra captar la atención con sus aptitudes a narrar y a presentar hechos como reales. Ya para incitar a Antonio a escribir, le decía Makenzie que la imaginación es “la principal herramienta del escritor” (138).

Como se puede observar de lo antedicho, asistimos a un juego de la imaginación, lo cual también plantea el propio proceso de creación. Pero lo que más nos llama la

atención es la presentación de los hechos por el narrador de *Un momento de descanso*. Su mirada tiene incluso más efectos que los de una cámara, porque le permite no solo conocer las vidas pasadas y futuras de quienes ve, aunque también desde la perspectiva de la imaginación. Pero al mismo tiempo, la presentación de la escena del atraco en el tren, a la que acerca la improbabilidad del evento, ya imaginario en sí, desde la propia realidad en la que se encuentra, por la ausencia de los medios de comunicación, da cuenta del poder de los media en las sociedades desarrolladas. Y el hecho de acercar la figura de los media, como pretexto, da cuenta, en cierta medida, del carácter fotográfico del relato que contrasta con los personajes cuyas identidades se desconocen en el relato.

4-5- Ausencia de la figura de los personajes en Juan José Millás

Dentro del largo número de personajes, y aparte de aquellos cuyos nombres conocemos, existe un gran número que se nos presenta por la profesión que ejercen. Del mismo modo, además hay otra categoría de aquellos que los narradores no nombran simplemente. En *El mundo* de Millás, existen casos similares. Por ejemplo, asistimos a un caso similar en la conversación del narrador con su editor, en casa de este, y otros invitados. Las conversaciones giran en torno al excelente jamón que habían probado en la cocina del anfitrión. De manera que cuando éste se empeña en explicar cómo se había comprado un cerdo entero cuyas partes le envían por correo, otro personaje mencionó que también se había comprado la obra completa de Tolstoi y se la enviaron en partes durante doce meses: “-Yo-dijo un individuo que había a mi lado-compré hace un par de años...” (99). El caso es que surge la duda de saber si las diferentes partes del cerdo pertenecían a un mismo animal, con lo cual llegaron a que se trataba de un cerdo simbólico. La idea fue ejemplificada por una escritora, cuya identidad calla también el narrador, al tomar por ejemplo los apadrinamientos de niños del Tercer Mundo a quienes el dinero no está individualmente destinado, razonamiento aprobado como se puede notar: “-Exacto-dijo el individuo de antes” (100). A la pregunta del narrador, de saber qué hacen de la piel del cerdo, y tras la respuesta del editor, nos llama la atención otra respuesta, donde aparecen también imprecisiones acerca de personajes: “-Con la piel encuadernan las obras completas de Tolstoi que compra éste-saltó un guionista de la tele” (100). El narrador era un niño travieso y nos recuerda cómo, al volver de clase en una tarde de invierno, un señor lo había sorprendido rompiendo una farola pero sin castigarle o conducirlo a una comisaría donde terminaría en una cárcel. “Bauticé a

aquel individuo como el señor Tálvez por razones obvias, acentuando la ‘a’ porque la palabra sonaba mejor como llana que como aguda’’ (123). La imprecisión no radica solo en la omisión de la identidad de la persona sino también en el seudónimo cargado de significado. El intento de cambiar la acentuación de la palabra ‘Tálvez’ traduce en cierta medida la crítica a la norma a la que nos referimos, que puede ser una de las normas de la época, ya que al fin y al cabo, el señor Tálvez llegó a identificarse con Dios, actuando así en el protagonista como una especie de ‘ojo de Dios’ que se le manifestaba, incluso años más tarde, impidiéndole que cometiera un acto indecente cuando estuviera a punto de hacerlo.

4-6- La casualidad como fuente narrativa

En Orejudo, la casualidad es un factor de sumo interés en los relatos analizados. Funciona como un motivo para la construcción del texto. En *Ventajas de viajar en tren*, por ejemplo, la primera parte de la obra descansa en un encuentro azaroso entre Helga Pato y Ángel Sanagustín. Se sabe que este no tenía ningún calendario que le permitiera recorrer la misma distancia habitual, durante la que suele dialogar con desconocidos con el fin de que le sirva de terapia a su enfermedad mental. La segunda casualidad es el haberse presentado a Helga bajo otra identidad, lo cual justifica la continuación de la segunda fase del relato, con una serie de peripecias. La búsqueda de la casa del psiquiatra para la devolución de la carpeta del supuesto Sanagustín, identidad con la que se presentó a ella, puede ser un pretexto, cuando se sabe que todas las historias desgranadas por el paciente en el tren podrían resultar interesantes para la mujer que le escuchó religiosamente, ya que acaba de ingresar a su marido en una clínica para enfermos mentales. Pero su descubrimiento de una situación muy distinta la incentiva más en su deseo de acercarse al personaje. Huelga mencionar que esta situación la vemos también en *Los congelados* (2006) del mismo autor. Este librito plantea el problema de la casualidad cuyo producto somos los seres humanos. Toma por ejemplo el caso de un hombre, compañero de colegio del narrador, investigador de accidentes aéreos-aparentemente porque sus padres murieron en un accidente de avión- y una mujer, periodista, que se encuentran por primera vez en un transporte público, tras unos cruces de miradas. Resulta que unos meses después se casan y tienen un hijo. Al alcanzar la mayoría de edad, este hijo les mata con un pistoletazo en el pecho. La

casualidad aquí radica en ese encuentro azaroso, culminado por el mencionado desastre, ya que por otras circunstancias no se habrían encontrado ese día. Cabe subrayar que antes de conocerse, ambos habían tenido una pareja ya, de la que se habían divorciado. Lo curioso es que más allá de esa casualidad, fruto de causalidades que desconocemos y que no sabríamos explicar, como dice el narrador, se sitúa la literatura con su enorme poder, el de contarnos cosas insospechadas por parte de quienes las experimentan. Y el caso que pone Orejudo es que esa mujer, antes de sufrir el pistoletazo, se mira por última vez, sin saberlo, en el espejo donde reconoce en ella los rasgos de su madre, convencional como la llamaba, por no compartir con ella los mismos valores. De ese poder de la literatura, dice Orejudo: “La literatura siempre se escribe conociendo el final de las historias. Y a partir de ese final se genera” (2006: 9).

En definitiva, si la finalidad de la narración suele ser la de contar algo desde cierta perspectiva, nuestro propósito ha sido sobre todo, entre otros, el de ir destacando los elementos que muestren que el universo novelesco presentado por nuestros narradores se presenta desde la mirada de un juego. Tanto la configuración de las coordenadas estructurantes de nuestros textos como los ejes temáticos o los propios deseos de los personajes de crearse un mundo propio ajeno al suyo, dan la sensación de introducirnos en un universo lúdico basado en fusiones, en opuestos. Los textos que analizamos se fundamentan en la verdad, hecha posible por la historia real que los influye y de la que se nutren, los propios escritores siendo el producto de las sociedades correspondientes. Dichos textos, en su construcción, responden a leyes de la ficción, por ser creación artística en la que se procede a cierta elección de las figuras y elementos para formar un mundo propio. Ello se hace mediante el proceso de verosimilitud, es decir, el intento de dar al mundo ficcionalizado la apariencia del mundo en el que vivimos. Esta verosimilitud pasa por la coherencia que intentan trazar nuestros sentidos, percepción limitada de la realidad que desconocemos. Por ejemplo, nos escapan ciertas leyes del mundo, el origen de la crisis, el sentido de la vida, nuestras relaciones con el más allá, etc. Todo eso nos lleva desde luego a pensar en fuerzas que no dominamos, en núcleos sentados en la sombra, responsables de lo que nos sucede. Al final nos encontramos ante una verosimilitud atenuada. Existe el texto porque es coherente, a pesar de las manifestaciones del desorden aparente en la relación de los personajes con

su propio mundo. Y el texto es lo que hace posible la comprensión del mundo circundante. En esta línea, se situarían Millás, Orejudo y los novelistas actuales.

Para concluir, este capítulo nos ha permitido destacar las diferentes voces que asumen la narración en el corpus. Los textos que analizamos son heterogéneos, tanto en la forma como el fondo, como ya se ha visto. Existen fuertes contradicciones de las que nacen contrasentidos, dando así la sensación de estar ante interminables conflictos de voces. Son voces de autores, narradores y personajes donde se mezclan recuerdos, evocaciones, imaginaciones, etc. Del mismo modo, estas voces se nos presentan desde una multitud de perspectivas, en personas distintas (primera, segunda o tercera persona). Es sin duda en este sentido que afirma Javier García, al hablar de la novela española contemporánea, que “Se postula desde diversos frentes que la retórica de la plurisignificación, las pulsiones opuestas, la polisemia y la ironía plurivalente son fuerzas semánticas que emergen en el espacio, produciendo textos polifónicos” (2002: 12). Aparece por una parte el narrador extradiegético, esto es, aquel que cuenta los hechos en tercera persona. Hemos hablado, en este caso, del narrador omnisciente. Pero hemos señalado también la presencia de un narrador heterodiegético, aquel que cuenta en la primera persona. Por otra parte, hemos hablado del narrador homodiegético, o sea, de aquel que participa en la acción como personaje o protagonista. El hecho de que tengamos, en la mayoría de los casos, a narradores protagonistas no es probablemente fortuito. Al formar parte de las historias que narran, contribuyen así a reforzar la verosimilitud de los hechos, distanciándose de este modo con narradores de cuentos cuyo papel se limitaría en una mera presentación de un mundo sobre el que casi no opinan. Además, hemos presentado la narración en segunda persona en los correos electrónicos de Julia a Manuel o en las cartas de Juan a Julia o a José. Pero también hemos hablado de las estrategias puestas en marcha por los protagonistas de Orejudo con el fin de engañar a sus oyentes, dando así la impresión de estar relatando historias verdaderas y comprobables. En parte, todo ello nos ha permitido llegar a que en los textos de Millás, sus protagonistas se convierten, a veces, en narradores. Hecho que se explicaría por las diferentes situaciones que enfrentan en el proceso de reconstitución de sus diferentes identidades. En un primer momento, están narrados, por decirlo así, porque nos informa el narrador de la situación que enfrentan los personajes. Una vez

enterados los propios personajes, se convierten ellos mismos en los narradores de los hechos que viven. Se puede decir por ello que es un modo de tomar en sus manos su situación y de hallar a la vez una solución a ella. De hecho, las múltiples perspectivas presentes en las novelas ofrecen una divergencia de testimonios con el fin de reconstituir la historia o de buscar la realidad histórica de los hechos, como se puede notar con Hutcheon: “A plot be it seen as a narrative structure or as a conspiracy, is always a totalizing representation that integrates multiple and scattered events into one unified story. But the simultaneous desire for and suspicion of such representations are both part of the postmodern contradictory response to emplotment” (1989: 68). Ya que una de las mayores contradicciones del posmodernismo es la relación pasado/presente. Desde esta misma perspectiva pasado-presente, antes-después, los mismos protagonistas, como veremos en el capítulo siguiente, están movidos por constantes intereses por crearse mundos a partir de distintos mecanismos. Lo hacen probablemente con el objetivo de buscar soluciones a la crisis de identidad que les invade o de colmar un vacío que sienten.

**CAPÍTULO V: LA LITERATURA COMO MÍMESIS Y
VIRTUALIZACIÓN DEL MUNDO POR LOS
PROTAGONISTAS**

“Tout texte réfère, c’est-à-dire renvoie à un monde (pré-construit ou construit par le texte lui-même) posé hors langage” (Roland Barthes, 1982: 28).

En el presente capítulo, nuestro propósito es intentar delimitar los diferentes mundos creados por nuestros personajes. Para ello, se valen de todo un conjunto de procedimientos y el primero de ellos es sin duda su gran interés por la literatura, imitación de la ‘realidad’. Ya que este arte cobra un papel en la constitución y la construcción de su mundo y por ende, de su identidad. De hecho, la escritura es la manifestación de la propia personalidad y por ello concurre a la afirmación de su identidad. Como hemos mencionado en alguna ocasión ya, nuestros protagonistas sienten en gran parte una debilidad por las cuestiones inherentes a la literatura en general. De hecho, están fascinados bien por la profesión de escritor de novelas o cuentos bien por las cuestiones de lector, de edición, de mercado, etc. En este sentido, se empeñan en crear su propio mundo. Esta actitud, a nuestro parecer, es significativa en la medida en que quieren descubrir otra faceta de su ser que desconocen: la identidad. Desde el mismo ángulo de apreciación, convenimos con Todorov cuando afirma que la “*littérature est toujours une tentative de nous révéler un côté inconnu de l’existence humaine*” (1984: 188). Por otra parte, la creación o imaginación de los mundos posibles pasa por los fingimientos o simulacros, presentes en nuestros textos y que nos proponemos destacar con el fin de mostrar su importancia en los personajes. En la mayoría de los casos, son mundos imaginados, fingidos o deseados, distintos, por sus leyes propias, del mundo real en el que vivimos. Son mundos ideados por nuestros personajes, de ahí la importancia de la teoría de los mundos posibles que señala Garrido Domínguez:

Frente a los representantes de la semántica mimética, la nueva versión [la propuesta de la teoría de los mundos posibles] niega la existencia de un único mundo ya que en este caso habría que aceptar que el resto de los mundos es inevitablemente una copia suya (...) De este modo se rompen las ataduras ciertamente milenarias- que hacen del mundo actual el fundamento y el punto de referencia inevitable de cualquier construcción artística. Los mundos ficcionales se han emancipado como puede comprobarse fácilmente a través de la narrativa contemporánea- de la tutela (harto fastidiosa, a veces) del mundo fáctico (1997: 16).

En la teoría de los mundos posibles, el único mundo existente es el real. Los posibles, como indica Vega, son “el producto de actividades mentales, como soñar, desear, formular hipótesis, imaginar o escribir lo imaginado” (2003: 110). A diferencia del mundo tridimensional donde la realidad virtual se hace palpable, en los mundos posibles, nos encontramos ante mundos no reales, pero donde los puntos de vista de sus habitantes terminan por conferirle cierta realidad. Por lo que los mundos posibles, desde cierta perspectiva, también pueden considerarse reales. Lo precedente nos impone recurrir a la siguiente reflexión de Baudrillard, importante, a nuestro parecer, para captar el sentido de los mundos posibles. Se interroga: “¿Qué es lo real? ¿Qué es la representación?”¹⁰⁰ Pero mientras que, con lo Virtual, desaparece el referente, se desvanece, en la programación técnica de la imagen, cuando ya no hay un mundo real frente a una película sensible (lo mismo para el lenguaje), que es como la película sensible de las ideas)” (2009: 30). Dos palabras deben retener nuestra atención, lo ‘real’ y la ‘representación’, y aparecen interrogadas, lo cual deja sin duda a claras las zonas oscuras que encierran. El paso de una entidad a otra, la virtualización, que es generalmente lo propio del espectáculo, de la pantalla, también se hace mediante el lenguaje como hemos podido observar¹⁰¹. De manera que es este aspecto el que nos retendrá la atención ya que la literatura, y específicamente la novela, en la que nos apoyamos, es un universo del lenguaje. Ya desde la Antigüedad, la cultura occidental ha relacionado lo ‘real’ con la Historia, para oponerlo a lo ‘verosímil’ que es del orden del relato, sujeto a la imitación. Lo verosímil es lo opinable, porque está enteramente sometido a la opinión del público (Barthes, 2009: 219). La mimesis procede por imitación y representación. La mimesis, en Platón, era una copia de la realidad, basada en una mera apariencia de la realidad y no de la propia realidad; mientras que en

¹⁰⁰ Lo real y lo representado podrían relacionarse, *grosso modo*, con la mimesis, en el sentido que le confiere Doležel. Según él, ya desde los tiempos remotos, con los escritos de Platón y Aristóteles, “el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la mimesis” (1997: 69), en la medida en que las ficciones ya derivaban de la realidad y eran, por lo tanto, imitaciones y/o representaciones de la realidad. Por otra parte, la propia idea de la mimesis se entiende plenamente con las distintas interpretaciones que han venido haciéndose a lo largo del tiempo.

¹⁰¹ Si Baudrillard considera lo virtual como lo opuesto a lo real, reconoce sin embargo que lo virtual, por los efectos de realidad y verdad que es capaz de producir, se convierte en una forma acabada, perfecta de la realidad, y se inscribe desde luego como una hiperrealidad. En este sentido, sustituye a lo real y se impone como su disolución final. Hace desaparecer al mundo real, al sujeto del pensamiento y de la acción (2002: 47-48). De esta relación entre las características de las imágenes y las del lenguaje, Millás expone que del mismo modo que las imágenes pueden traducir, indirectamente, un recuerdo malo, el lenguaje deja ver fisuras que pueden recordar también malos acontecimientos: “Así, cuando al contemplar una foto antigua de papá y mamá comentas que papá tiene mala cara, alguien te explica que la abuela le había muerto la semana anterior. [De hecho], las fotografías de la prensa diaria forman parte del álbum familiar de una sociedad” (2005: 11-12), del mismo modo que la novela es la historia privada de las naciones, según la opinión de Vargas Losa, parafraseado por Lafuente (2004).

Aristóteles, “no consistía en copiar la realidad, sino en una representación subjetiva de ésta” (Rodríguez Pequeño, 2008: 113). En la imitación, existe cierto grado de analogía entre las dos partes, mientras que con la representación, puede haber distancia entre lo representado y el que representa. Sin embargo, la propia representación también puede operar por imitación: “Cuando calco mi comportamiento (en la vida real) del de otra persona, elaboro cierto número de mimemas, es decir, imito a esa persona o su comportamiento” (Schaeffer, 2002: 73). En esta situación, la persona que imita hace suyos los comportamientos de quien imita. Esto se percibe como el modelo a seguir (Julio y Manuel en *Laura y Julio*). Al parecerse con las personas imitadas, se interioriza sus cualidades. Pero de ningún modo el acto de imitar puede significar sustituirse a la persona a la que se imita. Lipovetsky, tras destacar tres tipos de categorías en que suelen agruparse los juegos (de reflexión, de acción y de simulación), -como es el caso con la ficción novelesca-menciona que todos comparten un mismo principio, el de “proyectarse en un mundo virtual que se presenta como la forma high tech de lo que las imágenes del cine, con los medios que les son propios, vienen proponiendo desde siempre, a saber: la inmersión en un mundo ficticio que cree ilusión de realidad” (2009: 286).

Para intentar definir el concepto de virtualización en el contexto del presente trabajo, conviene recurrir a la definición de otros conceptos con los que tiende a confundirse en las más de las veces. Son por ejemplo, la ficción y la propia realidad, paradójicamente. La confusión se situaría desde luego a nivel de los mecanismos por los que la ficción y la virtualización intentan acercarse a la realidad. Ya es de más recordar que ambos términos son representaciones de la realidad. La ficción es un concepto complejo en sus definiciones, sobre todo si se toma en cuenta otros vocablos que le son adscritos. Según Aristóteles, es tan viejo como la creación del mundo y de hecho, encuentra su origen en el hombre, considerado como el primer animal que sabe imitar: “Imitar es connatural a los hombres y se manifiesta desde su infancia (el hombre se distingue de los otros animales en que es muy apto para la imitación y adquiere sus primeros conocimientos a través de ella) ” (Schaeffer, 2002: XVIII). En el marco de esta presenta reflexión, la realidad virtual no se limitará tan solo al sentido que le han dado Pimentel y Texeira, cuando afirman que “En general, la expresión realidad virtual se refiere a una experiencia de inmersión interactiva generada por ordenador” (Ryan, 2003: 108). Por realidad virtual o virtualización, en el sentido que queremos conferirle en este trabajo, entendemos también las diferentes manifestaciones que tienden a

reproducir al mundo, mediante la televisión, la radio y el propio ordenador, donde se nos presenta un mundo idéntico al nuestro. La gran posibilidad o diferencia que puede situarse a nivel de lo virtualizado es que, a diferencia de nuestro mundo donde lo sucedido ya no se puede modificar, en lo virtual, existen miles de posibilidades de cambiar el rumbo de los hechos. Del mismo modo, la telepresencia, hecho de que el usuario se sienta más cerca a un mundo virtual en comparación con su entorno inmediato, le aleja temporal o espacialmente de su propio mundo. Del mismo modo, Vega parte de la observación según la cual en el mundo tridimensional, existe una posibilidad de que el usuario y los personajes del mundo virtual se intercambien los ojos, lo cual le permite a este verse a sí mismo y al mundo virtualizado desde el punto de vista de estos personajes. Tal experiencia también, como menciona, es asimilable con los cambios de perspectivas en la narración, como vimos anteriormente, donde un personaje es capaz de ir de la primera persona a la tercera.

Así expuesto, la virtualización es la representación de la realidad, lo cual supone cierta imitación de la misma, como se ha podido comprobar. La virtualización, junto con la ilusión, el simulacro, etc., es un medio de irrealización de lo real y la relación que mantienen es que “Todo lo que pasa por sus manos se transforma en apariencia” (Schaeffer, 2002: 7). En esta apariencia, en la que también se sitúa la propia ficción, se ve asimismo cierta intención de jugar, como apunta Schaeffer: “Estoy seguro de que no se puede comprender qué es la ficción si no se parte de los mecanismos fundamentales del ‘hacer como si’-del fingimiento lúdico- de la simulación imaginativa cuya génesis se observa en los juegos de rol y las ensoñaciones de la infancia” (2002: XIV). La mimesis, según Platón, pasa de una mera etapa lúdica para convertirse en una realidad: “No has observado que cuando se persevera durante largo tiempo y desde la niñez en la imitación, llega esta a introducirse en las costumbres y en la misma naturaleza, mudando el cuerpo, la voz, e incluso la manera de pensar del que imita?” (Platón, 2000: 395). De hecho, el mismo Platón invita a los guardianes de la ciudad real a imitar cosas nobles y dignas de admiración. Nuestros autores recurren a una serie de elementos identificados como mimesis para representar a sus mundos. De todo cuanto precede, podemos decir que la realidad virtual es una modalidad del ser, diferente a la vez de la ficción y de la realidad ‘verdadera’.

Una de las particularidades que nos ofrece la nueva narrativa es que las más de las veces, los personajes que en ellas aparecen están preocupados por un ideal o juegan simplemente roles que asumen y defienden. En otras palabras, tienen aspiraciones

comparables a las que se puede observar en la vida real. Se trata de juegos entre apariencia y realidad o entre realidad y ficción. Es un fenómeno presente en las letras desde los siglos anteriores. Estos juegos aparentes entre apariencia y realidad pueden cobrar otro sentido a la hora de hablar de la metanovela, rasgo muy presente en Millás como hemos advertido, donde sus narradores están obsesionados por escribir novelas o cuentos dentro del propio mundo de la ficción¹⁰². Desde luego, se aumentan nuestras percepciones de lectores, porque nos encontramos ante dos mundos donde el uno parece ser realista a los ojos de los personajes que lo pueblan respecto del otro puesto en abismo, donde incluso éste se presenta como una mimesis de aquél. Huelga recordar que este rasgo de querer meter una obra en otra ya estaba presente desde largo tiempo en la literatura. Lo encontramos en *Hamlet*, en una representación dentro de la propia representación que a su turno es una copia verosímil de nuestra realidad circundante. Este ejemplo de una representación dentro de la representación también está presente en *La Regenta* donde aparece un constante juego entre personajes que se espían continuamente, los unos reflejándose en los otros. En esta novela con claros rasgos donjuanescos donde don Álvaro Mesía consigue a la Regenta, Ana de Ozores, después de muchos años.

5-1- Fingimientos

El fingimiento puede asimilarse al simulacro que “Es una apariencia que pasa por real” (Schaeffer, 2002: 74). El fingimiento de los personajes es una actitud presente en casi todos los textos de Millás que analizamos en el contexto del presente trabajo. Se manifiesta de diversos modos, como veremos, y se relaciona tanto con sus sentidos como con sus propias actuaciones. En *Laura y Julio*, ya se sabe que Manuel es un escritor que se gana la vida sin la necesidad de escribir, pues es un escritor famoso pero sin publicaciones, como lo había hecho saber a su vecino en algunas ocasiones. Tras unas sospechas de que Manuel salía con su mujer, empieza a tener cierta amargura para

¹⁰² Este ideal de construirse un mundo se hace posible gracias al lenguaje. Schaeffer, al hablar de Jean Lévy, ya mencionaba que los procedimientos de la virtualización tienen su origen desde el lenguaje. “El lenguaje es el más complejo y el más reciente de los sistemas representacionales desarrollados en el curso de la evolución de las especies. Incluso el sistema representacional más primitivo presupone ya una modelización (y por tanto una virtualización) del mundo exterior” (2002: XII). “En la realidad como en las novelas, los personajes a los que se suele tildar de novelescos, entre los cuales también hay que incluir a los autores de novelas-‘Madame Bovary soy yo’-, tal vez sean los que se toman la ficción en serio no, como se dice, para huir de la realidad, y encontrar una imaginación en mundos evasivos, sino porque, como Frédéric, no consiguen tomarse la realidad en serio” (Bourdieu, 1995: 64-65).

con él, cuando este se encuentra ya en el coma. Al introducirse en su habitación, donde en cada movimiento siente una réplica del mismo movimiento de Manuel, llega a fingir el muerto, intentando meterse en la piel de su amigo en el hospital: “...Julio se quitó los zapatos y se tumbó, con cierta aprensión, sobre la cama de Manuel, en la posición de un muerto” (53). Este empeño por sustituir a otro se culmina con la idea de pensar sus problemas desde la cabeza de Manuel, empresa harto imposible porque este “pertenece a otro sistema lógico” (54).

Por otra parte, *El mundo* es la obra que nos proporciona un mayor grado de fingimientos. En la mayoría de los casos, le suceden al narrador cuando le entran crisis de claustrofobia de las que lucha para escaparse, aunque también eso le pasa en situaciones normales. Buen ejemplo es, en ocasión a la fiesta celebrada en casa de su editor, de cara a la publicación de un libro suyo y específicamente en su cocina con la forma del útero¹⁰³, donde había muchos invitados para la circunstancia. De hecho, finge prestar atención a un partido de fútbol que hay en la tele, finge prestar atención a las palabras de quienes llegaban y a quienes saludaba (78); ante el agobio que atraviesa en la cocina, aparenta naturalidad, finge que le apetece probar jamón, se coloca en la cola para cortar el jamón (80); también en sus intentos de fuga, finge prestar atención a las conversaciones que se hacían entre los grupos constituidos por los invitados (86). Estas actitudes se van repitiendo cuando, tras escaparse y coger un taxi que le lleva hasta la calle de su infancia, se decide volver por el camino recorrido, hasta llegar a casa de su editor. En su vuelta y al salir del ascensor, descubre un caso de fallecimiento en los vecinos de su editor. Se introduce y llega a la capilla ardiente, donde no solo finge meditar frente al cadáver del joven sino también le da la sensación que el bigote de este es postizo (96). Nada más salir y a punto de cruzar el espacio que separa las dos viviendas, finge contemplar la calle (97) y una vez en casa de su editor, finge incorporarse en una conversación con él (98). Ya desde la infancia, en momentos de frío, el narrador y sus hermanos, antes de acostarse, abrían libros sobre una gran mesa para fingir que estudiaban (124). En una escena en que tras recibir la moneda de Mateo, en recompensa a la ayuda que ha empezado a proporcionarle el narrador, al actuar de espía, este vuelve a casa y se encierra en el cuarto de baño con el fin de celebrar lo que le supone una etapa importante de su vida. Ya que él mismo dirá del primer informe que

¹⁰³ Es una especie de fingimiento o reflejo entre objetos animados e inanimados que obsesionan a los personajes. También, en la misma novela, se nos habla de la jarra de agua que tiene la misma forma del útero (68). Son lugares o medios que sirven para alimentarse, copiados de la realidad a la que remiten, si se considera que el sexo, simbolizado por el útero, es una fuente de alimentación procurada por el placer.

nunca había logrado hacer un trabajo escolar con tanta meticulosidad. Al salir del cuarto de baño, se reincorpora “a la vida familiar fingiendo ser uno de ellos” (130). Luego, en clase, se imagina casándose con María José, la hija de Mateo, en cuya imaginación ambos fingían que se iban a la casa del pueblo mientras que en realidad iban a Estados Unidos para hacer cursos de espionaje (133). También en su imaginación, algún día, a la salida de clase donde esperó a la hija de Mateo, fingió que le parecía normal acompañarla (133). En sus intentos de galantearla, Juanjo suele buscar formas para acercarse a ella. De hecho, se hace el enconradizo a la salida de clases y en algunas ocasiones llega a conversar con ella. Uno de los temas llamativos, durante dichas pláticas, es él durante el cual se hicieron preguntas sobre la mano que utilizaban en su cotidiano. Ya se sabe que la hija de Mateo es zurda. Pero cuando otro día el narrador quiso tocar su mano derecha, con el fin de comprobar que esta sería menos sensible, la hija del tendero le recordó que lo que hacía era pecado mortal, según las enseñanzas recibidas por ella, y que si ella muriera en el minuto siguiente, iría ella directamente al infierno. Juanjo no dejó de pensar en ello, y dice: “viví varios días fingiendo ser zurdo y fingiendo que me iba a morir en el minuto siguiente” (140). Tras la confesión chocante que ella le hace, “-Tú no eres interesante para mí” (141), Juanjo se siente muerto y al llegar a casa, entra en el cuarto de baño para comprobar en su rostro los signos de esa muerte. Al final, decide salir para incorporarse a su familia, fingiendo seguir vivo y fingiendo otra vez que era uno de ellos (142). Más tarde, después de encuentros y desencuentros, en Madrid, Juanjo y María José fingieron no conocerse cuando coincidieron en un acto público (169). También el libro de ciencia ficción, escrito por el narrador para una revista argentina, presenta respectivamente, de maneras distintas, las dos percepciones del alpinista sorprendido por la nieve y de la dueña de la vivienda que le acoge, produciendo asimismo unos efectos donde al final resulta difícil distinguir la frontera entre la realidad y la imaginación. De hecho, el alpinista cree estar alucinando, por lo que “decide fingir que se cree lo que pasa” (171). En las imágenes que se le aparecían a la vista, en otro relato, el del bebé secuestrado, el narrador veía a la madre secuestradora fingiendo un embarazo y un parto (183). Cuando más tarde, hecho escritor ya, el narrador se encuentra con Luz, su otra compañera de academia, en la feria de libros de Madrid donde ella le habla de su vida: ha sido casada, según sus términos, con un idiota del barrio y al intentar describirle, el narrador finge saber de quién se trataba (193). Además, al escribir los episodios de su infancia, sobre todo las torturas sufridas en la nueva academia cuyo dueño era un religioso, el narrador finge escribir,

cuando en realidad, según dice él, está encerrando un período de su vida (203). La escritura se convierte en una especie de sutura, de curación de las heridas. Al final de la obra, tras arrojar las cenizas de sus padres, le llama un desconocido que le observaba en la playa para pedirle ayuda en animarle a arrojar los restos de su hija- muerta en un accidente de moto que le había comprado su mujer como regalo de la obtención de su bachillerato- de los que no consigue desprenderse: “-Millás, écheme una mano” (230). El apellido sonó en la mente del narrador como una revelación, porque el narrador tuvo la sensación de sólo haber escuchado el apellido de su padre, aunque él también llevaba el mismo, pero del que ya no daba mucha importancia. Esta situación le conduce, de hecho, a fingir que él también era Millás (230).

En *Lo que sé de los hombrecillos*, también hemos encontrado algunos ejemplos de fingimientos. En su casa, por ejemplo, la noche en que vinieron a cenar la hija de la mujer del narrador, con sus dos hijas y su marido. Pero antes, en la misma noche, el narrador ya le había contado al marido su posible proyecto de abandonar las clases que daba en la universidad. Cuando todos, menos el narrador, estaban reunidos en la sala de comer, el marido lo estaba exponiendo y en ese instante, nuestro protagonista permaneció oculto detrás de la puerta y nos cuenta: “En esto, fui sorprendido por Alba, la niña mayor, y entré en el salón fingiendo no haber oído nada” (22). Esta actitud se observa también en el propio protagonista. Fue afectado en su manera de caminar, después de que los hombrecillos crearan su extensión a partir de las diferentes partes de su cuerpo. Del desequilibrio que esto le ocasionó, menciona que “Se podía disimular de hecho fingiendo una pequeña molestia en el pie” (32). Otro caso se produce cuando la primera cópula fantástica con la mujercilla. El narrador eyaculó y se empapó, hecho que pudo notar su mujer: “Los dos sentimos un poco de pudor (...), y fingimos que volvíamos a dormirnos como si no hubiera sucedido nada” (47). La imagen de este fingimiento se refleja también en la propia actitud del protagonista para con su relación con el tabaco. Fuma a escondidas y da la impresión de no hacerlo, incluso cuando se le cogen en el acto como es observable en el siguiente diálogo con su vecina de piso:

- ¿Verdad que da gusto fumar asomado a este patio?-dijo ella.

- En realidad-dije- yo no fumo.

-Yo tampoco-replicó la mujer riendo con expresión cómplice al tiempo que mostraba su cigarrillo (...) no te apures, que te guardaré el secreto-concluyó lanzando una mirada de inteligencia hacia la mano donde ocultaba mi cigarrillo (159).

En suma, como se ha podido notar en los ejemplos mencionados, la importancia del acto de fingir radica en que permite ocultar, de manera general, lo realmente sucedido. Esconde la verdad de los hechos, presentando así una nueva realidad, aunque también puede ser un comportamiento natural en el punto de vista de Cifuentes, retomado por el narrador de *Un momento de descanso*: “Para Cifuentes la simulación, el fingimiento y la actuación no eran comportamientos impostados, sino reacciones que brotaban de manera natural” (52). Como hemos visto en *El mundo*, este hecho se encuentra también en la propia identidad de Juanjo, en el fingimiento de que él también se llamaba Millás. A nuestro parecer, estos fingimientos conllevan un significado que merece la pena interpretar. Pueden ser una estrategia o juego por parte de nuestros autores para ocultar lo realmente sucedido en cierto período de la historia reciente de España. Pensamos que lo hacen no con el sentido de disimular la memoria sino con el propósito de distanciarse de la realidad y ocultarla con ironía, con el fin de burlarse de quienes creyeron escribir la Historia a su manera, prescindiendo de la objetividad y presentado así otra cara, deformada, distinta de lo ocurrido. A nuestro parecer, estos juegos se relacionan con la propia biografía, donde a veces no se llega a conocer el límite exacto entre los hechos novelados y los propiamente ocurridos en el mundo de nuestros autores.

5-2- La autobiografía en el corpus

En el presente apartado, intentaremos basarnos en ciertos datos relacionados con la vida de nuestros autores. De manera que nos apoyaremos, cuando sea posible, en obras anteriores, ya que como hemos dicho en varias ocasiones, al acercar el conjunto de sus obras es cuando podemos tener una visión global de sus proyectos sociales. Haremos este análisis no con el objetivo de hablar de ellos en tanto seres reales o empíricos sino como autores de un conjunto de textos en los que se dibuja su personalidad. De entrada, nos interesa valernos de la siguiente interrogación, quizá retórica, de Pozuelo Yvancos, a la hora de formular el debate sobre la cuestión de la autobiografía. Dice: “¿Existe la posibilidad de discriminar cuándo el yo, sujeto de la enunciación y del enunciado, es una persona real y cuándo es simplemente un *personaje*, es decir es fingido e imita el acto de enunciación real?” (2006: 26).

La autobiografía (como la biografía), bajo sus diferentes formas, está presente en obras y literaturas europeas ya desde los siglos anteriores, probablemente antes de la

época moderna. Su origen, en la literatura española, se situaría en la novela moderna, con *Lazarillo de Tormes* y el anonimato de la obra puede ser significativo de por sí, cuando nos situamos en el contexto social de la época. Mantiene una compleja relación con la ficción literaria y Pozuelo Yvancos (1993) había delimitado ya esa relación. De hecho, habla de la frontera entre ambas realidades, con el objetivo de dejar sentado el claro estatuto de cada una de ellas. Según él, la autobiografía se desarrolló más con la fractura de la identidad en la modernidad, lo cual propició su evolución. De hecho, Laura Marcos (En Pozuelo Yvancos, 2006: 16) veía más bien la proliferación de obras autobiográficas como un remedio a esa fractura. Y al recurrir al concepto ‘remedio’, *pharmakon*, Yvancos recurre a su etimología griega en que debe tomarse cuenta también la presencia del ‘mal’. Ambos conceptos serían desde luego inseparables como la cara y la cruz de una moneda. En este sentido, la ya mencionada proliferación del género ha contribuido a fisurar su estatuto como se puede apreciar en las siguientes palabras de Barthes anotadas en su autobiografía: “‘Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman’” (En Pozuelo Yvancos, 2006: 16). En cualquier caso, aunque la relación entre el texto y la realidad exterior a él nunca es una relación de total correspondencias, huelga reconocer sin embargo con Lafuente que la autobiografía tiene cierta relación con la memoria:

La valerosa y valiosa ambición de la novela es el rango que le otorga también su perplejidad. Cuidado, ninguna novela es una autobiografía en clave, porque no quiere serlo, salvo que la clave sea la memoria, el declive del tiempo. ¿Cómo se recuerda? Una llamada telefónica, una música, un olor, una fotografía, el deslumbramiento de una estampa, la voz que resuena en el interior de un viejo libro, las imágenes en blanco y negro que deslumbran en la pantalla de la infancia; todo crea la memoria (2004: 56-57).

La actualidad del tema ya no queda por demostrar. Los trabajos de Romera Castillo (2006)¹⁰⁴ realizados en este campo son de gran importancia. Si el papel de las obras autobiográficas es la de dejar algún testimonio de la vida de los escritores, constituyen asimismo una labor significativa a la hora de indagar sobre los relatos de

¹⁰⁴ Son numerosísimos los trabajos realizados en el campo de la autobiografía. Nos interesamos por la obra de Romera Castillo en el ámbito de la presente reflexión no solo por su estatuto de pionera en España sino también por la labor panorámica de su estudio en la obra mencionada, donde también hace hincapié en los diferentes géneros al igual que en las traducciones hechas en el mismo campo. En efecto, presenta las realizaciones llevadas a cabo en las corrientes literarias del siglo XX con más detenimiento en el último cuarto del mismo, con el fin de dar a conocer el auge y el interés cada vez más grande de esta modalidad de escritura.

vidas de los mismos, vidas que, según Romera Castillo, “aunque se agoten como un fósforo, tras arder fulgurantemente durante[sic] unos instantes brevísimos, sin embargo quedan fijadas-todo lo sintético y parcial que se quiera-en unas obras autobiográficas que pueden servirnos para conocer mejor-y de primera mano-a quienes las protagonizaron” (2006: 14). En relación a la proliferación de esta escritura tendríamos que señalar dos aspectos: la consecuencia de la posmodernidad¹⁰⁵, en la que dominan lo fragmentario, la mezcla de géneros, donde lo narrativo se mezcla con otros géneros como lo poético o lo dramático, dando así una especie de collage; por otra parte, la proliferación de los medios de comunicación han hecho que se refugie la novela en la escritura intimista (Romera Castillo, 2006: 28-29).

Es importante subrayar que la autobiografía debe cumplir cierto número de requisitos para que haya coincidencia con la ficción o novela autobiográfica. Ya se sabe que son dos campos distintos. Y para que se hable de autobiografía, señala Lejeune que “es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje¹⁰⁶,” (1975: 48). La identidad del autor se reconoce como una realidad extratextual, acompañada por una firma para marcar la autoría y establecer a la vez un contrato social, una especie de pacto de lectura con sus lectores: “Firma y nombre propio se autorreclaman. Pero además no cualquier tipo de nombre propio, sino la firma de un autor. Porque un autor es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos” (Pozuelo Yvancos, 2006: 28). Desde el punto de vista puramente histórico, donde se supone que existe un gran interés por acercarse a la realidad de los hechos, la autobiografía corría ya el peligro de alejarse de la objetividad, por la razón que al escribir su vida, el autor se encuentra ya en otra etapa de su propia evolución. Ello, explica, desde luego, el carácter subjetivo de lo que escribe (Alsina Clota, 1984: 258). “Cuando cuento una historia

¹⁰⁵ Pozuelo Yvancos lo reconoce también, a través de su reflexión en que parecen coincidir la posmodernidad de Romera Castillo con el posmodernismo. Dice que “...con la autobiografía nos situamos en un otero privilegiado para contemplar todo el convulso paisaje de la teoría posmoderna” (2006: 16).

¹⁰⁶ Ya Serge Doubrovski se refería a la autoficción-de enorme presencia en los últimos años-donde la figura del autor, muchas veces con su propio nombre, “es sometido a un proceso patente de ficcionalización, cuestionándose así las bases de un hipotético pacto autobiográfico. Esto es, si por una parte abundan en el texto los indicios que sugieren una forma de referencialidad (la que señala al propio autor a partir de un narrador o un personaje), por otra la ficción reivindica sus propios derechos por encima de cualquier pretensión referencial” (En Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006: 249-250). De hecho, el propio Doubrovsky delimitaba la frontera entre la figura del autor y la del hombre, en general: “...en littérature, si l’œuvre renvoie à l’auteur, ce n’est pas en tant qu’homme en général, mais en tant qu’auteur de l’œuvre étudiée. On dira qu’il s’agit d’une seule et même existence, et qu’un homme n’a pas trente-six vies” (Doubrovsky, 1970: 203).

sobre mí mismo, como ocurre en la autobiografía, el ‘yo’ encargado de contar en cierta forma aparece como idéntico al ‘yo’ que estoy describiendo, pero en otro sentido aparece como diferente” (Eagleton, 1993: 131). Hay una especie de paradoja, por lo que las dos entidades no deben confundirse. A partir de la identificación de Flaubert con su personaje Emma Bovary, a través de la célebre expresión “Madame Bovary, soy yo¹⁰⁷”, muchos críticos llegaron a equivocarse, sin lugar a dudas, acerca de la comprensión de la novela partiendo de su creador. Ya Lanson, al oponerse a Sainte-Beuve, intentaba constituir la personalidad de los autores a partir de sus obras, en vez de partir de sus biografías para entender sus textos. En el mismo orden de idea, nos dice Doubrovsky, al referirse a la crítica literaria, que “le circuit de compréhension va de l’œuvre à l’auteur pour se retourner sur l’œuvre et non de l’auteur à l’œuvre, pour se référer sur l’auteur. (...) ; sans auteur connu, il y a des œuvres; sans œuvres connues, il n’y a pas d’auteur” (1970: 204).

El mundo es la obra de Millás que más nos proporciona indicios autobiográficos. Lo ilustran las numerosas informaciones ofrecidas por el propio narrador, Juanjo. Trabaja en Iberia (10) en los años 70. Su padre inventó en aquel entonces unas cuantas máquinas (el electroshock y el bisturí eléctrico, etc. (8). Viven en una familia de cuatro chicos y cinco chicas (10). La familia se trasladó de Valencia a Madrid cuando Juanjo tenía seis años (12), etc. del mismo modo, se nos informa que cuando se fue a EE.UU. para dar esa conferencia, tenía ya escritas sus dos primeras novelas, *Cerberos son las sombras* (1975) y *Visión del ahogado* (1977). Por otra parte, en *VAC*, ya existían fuertes rasgos autobiográficos, donde las figuras de los gemelos Juan y José se confunden con la del propio autor, creando así un conflicto entre las diferentes entidades. Cabe notar que todos los tres personajes juntados nos remiten al mismo autor de la novela, quien se ha desdoblado en tres. Esta imagen se asemeja al misterio de la trinidad, donde se confunden, a menudo, las tres entidades: “José Estrade [Juan hasta aquí] y el tal Millás se habían confabulado y que en seguida sacarían un libro firmado por los dos para forrarse” (Millás, 1990: 241). Y ya lo reconoce a través de la voz de Laura: “quien escribe lo hace llevado por un impulso de aclarar alguna cuestión fundamental referida a su propia vida” (1990: 38). Y más lejos, advierte que si llegaran a descubrir que está actuando con doble identidad, confesaría que “en realidad se llamaba Juan José”

¹⁰⁷ La nítida relación entre autores y personajes da cuenta de la influencia del mundo sobre el arte. A veces, son juegos que se notan en varios niveles del relato, donde incluso unos personajes se sienten influidos por textos con los que se identifican. El ejemplo del narrador de Proust es significativo, cuando afirma: “Y comprendí que todos esos materiales de la obra literaria eran mi vida pasada” (1985: 250).

(Millás, 1990: 113). Como bien se ha visto, parece haber una mayor coincidencia entre las identidades novelescas y las reales: “Puisque (...) la cohérence expressive d’une œuvre est toujours, à travers la cohésion de son langage, d’ordre existentiel, il va de soi que sens littéraire et sens biographique coïncident, qu’ils sont à un certain niveau de la création, fondus et confondus” (Doubrovsky, 1970: 204). Ya en las tendencias modernistas y posmodernistas, son muy estrechas las relaciones entre los personajes y sus creadores, en la medida en que en la mayoría de los casos, estos parecen trasponer su psiquismo en aquéllos. Ramond distingue tres tipos de relaciones del ‘sujet-écrivain’ con sus creaciones y lo dice Jouve en estos términos: “L’auteur, mu essentiellement par des pulsions inconscientes, peut procéder par délégation (vivant des expériences substitutives par personnage interposé); identification (se mettant lui-même en scène comme être exceptionnel); ou imaginarisation (laissant surgir dans le jeu narratif silhouettes opaques et figures régressives)” (1992: 12).

Los problemas de la autobiografía también están relacionados con los de la biografía, como veremos en Millás quien lo refleja en sus textos con el fin de hacernos ver su grado de similitud con la realidad. De hecho, a primera vista la biografía aparece como un conjunto de datos que reflejen fidedignamente la realidad. Álvaro Abril, personaje de *Dos mujeres en Praga*, está encargado de escribir la biografía de Luz Acaso, revelada posteriormente como su verdadera madre, con quien se encuentra en los talleres de literatura y a quien escucha en ocasiones. Las fluctuantes declaraciones de Luz, contradictorias de una sesión a otra, llevan al joven periodista a mencionar que “En realidad, escribir una biografía es muy parecido a escribir una novela que luego puede regalarse a los hijos o a los nietos. Constituye una forma de permanecer del mismo modo que se permanece en el álbum de fotos familiar” (2002: 8). Sin embargo, en literatura, donde no siempre existe coincidencia entre hechos reales y ficcionalizados, la biografía puede verse de otra manera, como es el caso en el siguiente ejemplo de Luz, después de haber mentido a Álvaro que era viuda: “¿Podría incluir que, aunque no soy viuda, mi temperamento es el de una mujer que ha perdido a su marido? ¿Podría, en una autobiografía verdadera, colocar ese dato falso?” (2002: 49). Lo que posibilita tal aserción es sin duda el material o el lenguaje, soporte del texto, ya que es una realidad que no siempre representa lo que ideamos. De hecho, son significativas al respecto las palabras de María José, al dirigirse al narrador: “Yo creo que escribir consiste en averiguar lo que quieren decir las palabras más que en lo que quieres decir tú” (2002: 170). En Millás, lo autobiográfico también está presente en sus

narradores, cuyos escritos parecen reflejar sus propias vidas. En *Dos mujeres en Praga*, el narrador escribe un cuento, *Nadie*. En él, narra la historia de un cierto Luis Rodó (Carlos Rodó es otro personaje en *Volver a casa*) quien había mantenido una corta relación, unos veinte años atrás, con una mujer de la que había tenido una hija, Luisa. Antes de morir, Antonia, la madre de esta, le habló de un tal Luis Rodó, de manera que tras insistir por llamadas telefónicas, padre e hija se citaron en un restaurante donde almorzaron. Pero luego Luisa, quien no dio la impresión de saber que era su padre, le invitó a su apartamento, que es el mismo apartamento donde había vivido su madre. Una vez allí, tuvieron relaciones incestuosas, de manera que al final del cuento, dice su autor, el narrador de *Dos mujeres en Praga*: “Y bien no negaré que en la historia de *Nadie* había algún dato autobiográfico. De joven, mantuve una relación adultera...” (Millás, 2002: 98). Aquí, lo autobiográfico nace de una serie de reflejos ‘abismales’, en el sentido de la ‘mise en abyme’.

Por otra parte, las novelas en que aparecen rasgos de autobiografías suelen narrarse en la primera persona. En ellas, los narradores suelen ser personajes, aunque en distintos grados de presencia en el relato. En el relato autobiográfico falso, se trata de personajes que cuentan historias, en ocasiones, en primera persona y de las que puede informarse el narrador. Bobes Naves nos proporciona una definición del concepto: “Aun en el caso de que el narrador se identifique con un personaje por medio de los índices personales de primera persona (relato autobiográfico falso), su visión es más amplia que la de ningún personaje, ya que además de vivir la acción (como personaje), puede comentarla al contarla (como narrador)” (1985: 233). Encontramos este tipo de narrador en la misma novela donde se convierte más bien en una entidad intradiegética en el relato en el que actúa a la vez como personaje. Baja de su estatuto de narrador para acercarse a los personajes, discutir con ellos con el fin de aprehender mejor sus sentimientos. Lo vemos en el siguiente ejemplo en una fiesta en casa de su editor, donde estaba presente Álvaro Abril, joven escritor: “Vio [Álvaro Abril] a Laura Arcos, la directora de Talleres Literarios, su jefa, que hablaba conmigo. Mi último libro, una recopilación de reportajes publicados en prensa, había funcionado bien, e intentaba convencerme de que diera alguna clase de escritura periodística” (Millás, 2002: 28). En efecto, la lectura que podemos hacer de este tipo de presentación de los hechos puede ser doble: por una parte, el hecho de ser personaje y narrador a la vez podría significar un intento de presentar los hechos desde la mirada o la experiencia de quienes han

vivido los hechos del pasado y las han contado a la vez; por otra parte, el propio hecho de presentar los hechos desde este ángulo puede significar una burla a quienes hacen la historia. En este caso, hay que percibir una fisura entre las dos entidades, según estemos ante el personaje y el narrador en cuyo caso el paso de una realidad a otra deja sin duda no sólo silencios sino también distorsiones de los hechos, presentados de manera libre y reflexionada. Esta realidad, la habíamos descrito ya en *Laura y Julio*, donde observamos un desajuste entre lo dicho por el embajador, Manuel, a Julio y lo restituido por este a su mujer.

En definitiva, el análisis de la autobiografía nos ha permitido ver el grado de similitudes presentes entre las estructuras novelescas y la realidad de nuestros personajes. Las más de las veces, los autores se confunden con sus protagonistas, también preocupados por escribir textos que los reflejen a ellos mismos. Si las diferentes presencias autobiográficas desvirtúan en cierto modo la propia naturaleza de los hechos ficticios, creando así cierta confusión en la naturaleza propia de la ficción, del mismo modo, se puede leer cierta intención de preocuparse por el hombre y específicamente por sus orígenes. Si la finalidad literaria de lo autobiográfico es, como dice Romera Castillo, “ficcionalizar lo autobiográfico y autobiografiar lo ficticio” (2006: 28), no cabe duda que en Millás y Orejudo, la autobiografía tiene más una función literaria que testimonial. Del mismo modo que la literatura nos permite tomar conciencia de nuestro ser, los elementos propios de la autobiografía en nuestros autores es sin duda la “*objetivación del propio ser*, de autoanálisis, de socioanálisis” (Bourdieu, 1995: 52). A través de estos procedimientos, se puede leer cierto autocuestionamiento del ser humano, en relación con su mundo.

5-3- Orígenes e identidad del mundo o de la Historia en Juan José Millás

El origen es un concepto presente en la vida de cualquier sociedad. Está, en cierta medida, relacionado con el futuro. A veces, nos ocurre detenernos con el fin de preguntarnos por nuestros orígenes. Huelga mencionar que son diferentes las concepciones que tienen las distintas sociedades sobre este concepto, dependiendo mucho del grado de evolución de las mismas. La búsqueda de los orígenes en Millás se inscribe sin duda en la lógica del mundo occidental contemporáneo, donde los múltiples avances científicos y tecnológicos han hecho que ya no se distinga de manera clara la temporalidad de la realidad, concebida como algo lineal, con un principio y un final. De

esta manera, existe una confusión entre las causas y los efectos, entre el sujeto y el objeto. Las relaciones entre el sujeto y el objeto son relaciones enigmáticas porque el segundo le está escapando al primero. Todos los saberes poseen ya todo su sentido, e incluso hay como un carácter perfecto de los objetos: “el Objeto es siempre un *fait accompli*. Carece de finitud y de deseo, porque ya ha alcanzado su fin; en cierta manera es transfinito” (Baudrillard, 1988: 74-75). El final ya no se percibe o a lo mejor, “el final ya no es distinguible”, como dice Baudrillard (2002: 59). De este modo, el hecho de no poder situarlo conduce al ser humano a retroceder con el fin de buscar sus orígenes: “a falta de situar un final, intentamos desesperadamente descubrir un principio. Lo demuestra nuestra compulsión actual por la búsqueda de los orígenes: en los ámbitos antropológicos y paleontológicos presenciamos el retroceso de los límites temporales hacia un pasado también interminable” (Baudrillard, 2002: 61). Ello se posibilita no solo por los descubrimientos actuales de la ciencia -las clonaciones, las diferentes violencias hechas sobre el cuerpo, etc. serían formas de precipitar la muerte del sujeto, de exterminarlo, impidiendo así su muerte natural y desde luego el final del mundo-, sino también a los propios efectos de la virtualidad que pone un carácter conclusivo a la evolución natural del mundo. Ya que perfeccionar al mundo es sinónimo de precipitar su destino. Toda esta desconfianza en el mundo real, el empeño por su eliminación, es lo que llama Baudrillard “el crimen perfecto” (2002: 65). Son los siguientes sus efectos sobre el sujeto al igual que sobre el propio mundo: “destruye la alteridad, al otro. Es el reino de lo idéntico. El mundo se identifica consigo mismo, idéntico a sí mismo, por exclusión de cualquier principio de alteridad” (2002: 68). Baudrillard había desarrollado ya el concepto de ‘crimen perfecto’. Según él, habría consistido en inventar un mundo sin fallos y salir de él sin dejar huellas. Sin embargo, ante la imposibilidad de tener a un mundo que cumpla estos requisitos, el concepto se convierte desde luego en una utopía. Ya que lo demuestran los varios ejemplos que tenemos hoy en la sociedad, en que abundan más signos de imperfección. La realidad está clonada a través de una serie de actos convertidos en simulaciones:

El crimen perfecto es el de una realización incondicional del mundo mediante la actualización de todos los datos, mediante la transformación de todos nuestros actos, de todos los acontecimientos en información pura; en suma: la solución final, la resolución anticipada del mundo por clonación de la realidad y exterminación de lo real a manos de su doble (1996: 41).

Por otra parte, y como consecuencia de lo susodicho, esta larga cita del mismo autor da cuenta del punto culminante al que han llegado los seres humanos en la sociedad contemporánea, con las investigaciones en que tanto el sujeto como el objeto ya no parecen existir porque se encuentran aniquilados:

La ciencia, por lo sofisticado de su investigación, aniquila su objeto: se ve forzada, para sobrevivir, a reproducirlo artificialmente como modelo de simulación. Es otra revancha del objeto, que sólo se ofrece simulado al dominio de nuestras técnicas. Parece que en todas partes, el sujeto haya perdido, al mismo tiempo que su giroscopio y sus referenciales, el control de las cosas y se vea enfrentado, allí donde daba por supuesta su continuidad, a una reversión de sus poderes (Baudrillard, 1988: 73).

De todo cuanto precede, la sociedad posmoderna está amenazada y cae bajo su propio peso. Por eso, nuestros narradores, y preferentemente los de Millás, dan de vez en cuando una vuelta atrás en un período lejano de la historia. Lo observamos en hechos aparentemente simples, pero que tienen un significado a nuestros ojos. En *El mundo*, es llamativo el siguiente ejemplo de “...una edición entera de un libro en el que se pretendía demostrar que Cristóbal Colón era gallego” (11); o el caso de alguien que llamó a Juan en *Volver a casa* para decirle que posee pruebas de que Colón es español. En la cita, se nota una preocupación por el origen y la procedencia. Bien se sabe que hubo muchos debates acerca de los orígenes de quien descubrió el Nuevo Mundo, debates surgidos en parte a partir de su hijo Hernando quien intentó ocultar el verdadero origen de su padre, lo cual parece un misterio. Se sabe que nació en Génova, Italia (aunque también entre los propios italianos hubo discusiones, proponiéndose también Saona), pero en las diferentes teorías se dice que era catalán, gallego, portugués o judío. Esta situación puede, en cierta medida, plantear el problema de todos los orígenes. Ya que no siempre nos es dado tener a nuestro alcance todas nuestras genealogías exactas a partir de un pasado lejano. Esta situación puede generar, de manera general, un planteamiento acerca del origen del propio mundo, no solo el descrito en nuestra novela sino también el que vivimos. También deja transparentar la problemática del conocimiento del propio mundo, cuando se sabe en la época de Colón que eran varias las reticencias para financiar ese viaje. Todas estas cuestiones y preocupaciones en torno a los orígenes del navegante se convierten al final en una especie de mito acerca del personaje por el que se interesaron historiadores, literatos, arqueólogos, etc., con el

fin de desvelar el secreto de su identidad llevado a su tumba por el propio descubridor. Por otra parte, para entender lo que es el mito, también relacionado con los propios orígenes, esta cita es significativa:

Por supuesto, el mito no es algo arbitrario ni tampoco premeditado, dirigido¹⁰⁸. Se trata, sencillamente, de un producto espontáneo que intenta dar respuesta a las cuestiones más profundas y más graves que se plantea un grupo humano. Unas veces, se tratará, simplemente, del origen de un determinado alimento, de las armas de guerra¹⁰⁹ o de caza, de algunos ritos, del sexo, del dolor, del mal, de las enfermedades. Otras, de cuestiones que interesan universalmente al hombre: orígenes, destino, la realidad del mundo, el más allá, los poderes sobrehumanos... (Amorós, 1979: 73).

Así entendido, existen varias formas para acceder al mito. Y si “La literatura es, en este sentido, una de las posibles objetivaciones del mito” (1979: 75), como apunta Amorós, la razón es que ambos elementos comparten un punto común: la imaginación, situada en todo proceso de creación: “En todo caso, el proceso creativo es la zona oscura donde se unen, más o menos profundamente, lo mítico y lo literario, porque (...) lo inconsciente es un factor decisivo en la creación artística” (Amorós, 1979: 75). Esto puede, en cierta medida, justificar el que se encuentren en novelas, hasta hoy en día, alusiones tanto a acontecimientos muy lejanos, a ejemplo del desconocido origen de Colón como a hechos recientes como la guerra civil o al franquismo. A través de la literatura, toman conciencia-tanto los escritores como los lectores- de su pasado, pero también de sus orígenes. Ya que el ser humano es una entidad constituida por una psicología, es el producto de su sociedad y es el resultado de la historia. De este modo, la literatura le permite definirse. Lo explica Bellemin-Noël, al decir que “En gros, ce n’est qu’avec quelque chose comme la littérature (...) que l’homme s’interroge sur lui-même, son destin cosmique, son histoire, son fonctionnement social et mental” (1978: 6)¹¹⁰. Por otra parte, el mito, por ejemplo, en el sentido de Maury, “constituye los

¹⁰⁸ Por otra parte, “...el mito se concibe (...) explícitamente como un discurso que se sabe falso pero que se pretende hacer aceptar como verdadero” (Schaeffer, 2002: 17-18). El objetivo buscado a través de esta concepción es sin lugar a dudas la utilidad, el bien que eso puede acarrear en las generaciones futuras.

¹⁰⁹ Ricoeur reconoce, por ejemplo, que todas las comunidades tienen su origen, en cierto modo, con algo comparable con la guerra. La memoria y la historia tienen que ver con la violencia: “Celebramos como acontecimientos fundadores, esencialmente, actos violentos legitimados más tarde por un Estado de derecho precario. La gloria de unos supuso la humillación de otros. La celebración de un lado corresponde a la execración del otro. De este modo, se acumula en los archivos de la memoria colectiva un conjunto de heridas que no siempre son simbólicas” (1999: 32).

¹¹⁰ En *Letra muerta*, la alusión al paso cómo llegar al mito también está esbozada por Seisdedos, cuando dice: “En todas las comunidades o mundos muy cercados se dan esta clase de leyendas que la comunidad incorpora tarde o temprano en su tradición. Y este concepto, el de tradición, no incluye entre sus posibilidades la de discriminar lo verdadero de lo falso, porque su significado más profundo es el de

temas y objetos simbólicos articulados por el inconsciente del autor y textualmente manifestados en toda su obra-como mito personal- a través de los que llama metáforas obsesivas, toda una serie de insistentes figuras míticas repetitivas” (En Valles Calatrava y Álamo Felices, 2002: 438). En Barthes (*Mitologías*), el concepto cobra un sentido más bien ideológico. Barthes concibe el mito como una realidad social, ideológica- presente de forma anónima bajo la prensa, la publicidad, el objetivo de consumo de las masas- que se convierte en el imaginario colectivo como algo natural (2009: 97). Del mismo modo, en pensamiento de Nietzsche, “El arte es como un sueño en vigilia que, al igual que el mito, arroja nueva luz sobre el mundo¹¹¹” (2007: 12-13). La búsqueda de los orígenes se ve en la imagen del epílogo de *El mundo*, donde Juanjo recorre la carretera para Valencia con el fin de arrojar al mar los restos de sus padres. Al viajar, tiene la sensación de estar recorriendo su propio libro del mismo nombre, pero “en sentido inverso a su escritura, ya que [él] lo recorría desde atrás hacia adelante, en dirección a sus orígenes. Del mismo modo, la búsqueda de los orígenes estaría relacionada con las propias interrogaciones sobre el carácter arbitrario del lenguaje. El narrador de *EM* plantea los estereotipos del lenguaje a través de la falta de correspondencia, en número de ejemplos, entre lo masculino y lo femenino como se puede notar en casos de contradicciones como anota, cuando se dice: “que ellas com[en] garbanzos, en vez de garbanzas, que ellos se s[i]ent[en] en sillas, en vez de en sillones...” (69). De hecho, ante lo acuciante que le parece solucionar esta incoherencia, añade que “Arreglar la realidad resultada agotador, pero alguien se tenía que ocupar de ello” (69). Esto es no solo una reflexión acerca del que el lenguaje no puede representar por completo la realidad sino también el que entre la realidad y lo que pretende ser realmente eso, existe una gran frontera. Esta situación, desde luego, pudo suscitar reflexiones como es de notar y como se puede advertir, es patente el ejemplo ya del siglo XIX en cuya literatura los textos eran escritos para públicos reducidos, capaces de situarlos en su entorno directo. Lo cual dista, por cierto, con la realidad posmoderna los textos ya no responden a los cánones

transmisión o entrega (con lo que toda entrega tiene de tradición) y, por lo tanto, es una suerte de alianza o amalgama entre cosas que tienen naturalezas distintas, como lo verdadero y lo falso, pero también lo bueno y lo malo” (Millás, 2001: 55-56). De hecho, como hemos mencionado ya, suele haber una serie de secretos al alcance de un determinado grupo, a ejemplo de la vida de Seisdedos, como vemos a continuación: “Digamos que vivo bajo el peso de un secreto que sólo conocemos los curas y yo y que a las dos partes nos interesa conservar. Pero de eso a la historia que cuentan sobre mí hay una distancia calculable” (Millás, 2001: 66).

¹¹¹ Según Terry Eagleton, “La literatura no es una forma de conocer la realidad sino una especie de sueño utópico colectivo que ha continuado a través de la historia, una expresión de esos anhelos humanos fundamentales que dieron origen a la civilización pero que nunca se satisfacen plenamente dentro de ella” (Eagleton, 1993: 116).

decimonónicos. Hoy, con las exigencias de la mercantilización más creciente del arte, impuesta por un mundo donde escribir obedece a criterios poco artísticos, hay como una fuerte internacionalización de las literaturas y de este modo, los escritores son conscientes de que al escribir, se destinan, de cierta manera, a públicos susceptibles de provenir de horizontes geográfica y culturalmente distintos. Del mismo modo que es posible tener varias interpretaciones de los textos actuales, también la pluriacentuación de las palabras es observable por lo que a su grado de representabilidad de la realidad de refiere. Es sintomático, cuando Juanjo, casi decepcionado por la relatividad en la asociación mental entre palabras y objetos, apunta que “su madre no arregló la realidad (...). ¿Acaso habríamos podido llamar caballo a la mesa y mesa al caballo?” (69).

También el hecho por parte del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* de querer “indagar acerca de las relaciones entre biología y economía” (26) es un pretexto, ya que por encima de todo, está obsesionado por cuestiones de literatura y escritura a lo largo de la novela, y específicamente por la escritura, la finalización y los retoques de su artículo, con el fin de respetar el plazo de su editor. Aparentemente, al menos, se sabe que según las delimitaciones tradicionales, no existe frontera entre ambas disciplinas, ya que la biología forma parte de las ciencias naturales y la economía, de las ciencias sociales. Pero en el fondo, algunos estudios intentaron trazar una relación entre ambas disciplinas. A través de ellos, igual se puede leer cierta relación entre naturaleza y cultura donde por cierto los comportamientos humanos están orientados por sus genes como se puede leer con Leonard. En efecto, este intenta demostrar la relación existente entre las teorías de Charles Darwin y la evolución económica, relación refutada por los progresistas para quienes con el darwinismo social, el progresismo es visto como una oposición al individualismo, al racismo y al imperialismo. Apunta que se puede entender las ideas económicas surgidas a raíz de las reformas sobre el trabajo y la emigración en los EE.UU. de los años 1930, sin forzosamente relacionarlas con el pensamiento biológico que las nutrió:

I believe one cannot fully understand the economic ideas that underwrote labor and immigration reform [in the Progressive Era] without also understanding the biological thought that crucially informed them... Eugenics was mainstream; it was popular to the point of faddishness, it was supported by leading figures in the still-emerging science of genetics, it appealed to an extraordinary range of political ideologies, not least to the progressives... (2005: 202-203).

A nuestro parecer, son datos de sumo interés en los que se puede leer no solo cierta preocupación por el origen o el pasado, sino también cierta inquietud por la situación económica actual que conoce España. El sueño juega un papel innegable en este proceso, en la medida en que también como en la literatura, puede estar relacionado con la propia creación humana: “Mi cabeza funcionaba así. Soñaba muchos de mis artículos antes de escribirlos” (26). Por otra parte, la comprensión de los mundos de nuestros autores también pasa por los propios mitos evocados en sus textos. En Millás, por ejemplo, el mito está relacionado con la escritura. La escritura aparece como una mediación y se intercala para desvelar al ser humano sus orígenes. A veces, lo notamos de forma casi directa y el ejemplo de *Dos mujeres en Praga* es revelador. Cuando Álvaro Abril le dice a Luz Acaso que son evocadoras las palabras ‘casa de África’, pero no ‘acuario y salón’ (2002: 128), en el momento en que esta le dijo que una amiga [María José] quería escribir una novela que empezaría por “Yo tenía una casa en África” o “yo tenía un acuario en el salón”. Por debajo de este juego presente ya desde el incipit de su novela, se puede leer en filigrana cierta preocupación por los orígenes, África, si nos atenemos a las teorías de Cheick Anta Diop¹¹².

En conclusión, la búsqueda de los orígenes es una realidad presente en Millás. Como hemos notado, esta empresa se hace mediante la literatura, donde suele aludir a ello de manera metaforizada. Es un cuestionamiento de los orígenes del mundo, del ser humano y sobre todo de la relación que ambos mantienen, como hemos visto. Ante la imposibilidad de poder encontrar una solución a esta interrogación, los narradores de Millás se burlan de esta realidad que viven, a veces mediante la ironía, y otras veces desde la perspectiva del humor como veremos a continuación.

5-4- La ironía y el humor como estrategias de mimetismo

La ironía y el humor casi presentan dos caras de una misma realidad. Son dos realidades distintas desde el punto de vista de sus finalidades. El primero suele ser

¹¹² Huelga señalar de pasada, con las teorías de Cheick Anta Diop, que el origen del mundo se sitúa en África desde donde se pobló el mundo. La separación del hombre con el animal se hizo en África, bajo el ecuador. Hubo varias vías de salida del africano entre -120000 y -40.000 años: el istmo de Suez, el estrecho de Bering y Gibraltar por donde dejaron huellas, como pinturas rupestres en cuevas y montañas. En Europa, el sur de Francia y España eran entonces los lugares donde se podía soportar el clima, con lo cual el primer hombre negroide, del Grimaldi, existía en esas zonas hace unos 40.000 años. Por las nuevas condiciones climáticas, se despigmentó el Negro y el primer hombre blanco, originado del negro, apareció hace 20.000 años. Es el hombre del Cromañón. De hecho, en el siglo XIX, Europa descubrió que el origen de todos los elementos de su civilización se encuentra en el egipcio negro ya desde los siglos anteriores. Sin embargo, las diferentes razas se formaron a lo largo de miles de años, y fueron influidas por el clima. Pero cuando hablamos del Negro en el presente trabajo, nos referimos al Negro emigrado al continente europeo.

violento y el segundo tiene por objetivo la diversión. Nos informa Schoentjes, por ejemplo, que en Francia se prefiere más el humor por el carácter violento de la ironía; del mismo modo, en los países como Alemania e Inglaterra, aunque también se deplora el carácter mordaz de la ironía, a veces se concibe como una marca de inteligencia, del mismo modo que ya desde los tiempos de Sócrates era considerado sinónimo de sabiduría (2003: 117). En la sociedad, autores como Georges Palante y René Schaerer intentaron delimitar los grupos que menos utilizan esta retórica a la hora de expresarse. Son los niños de menos de ocho años o las mujeres; por otra parte, Richard Whately se mostraba más prudente al no querer designar a los grupos correspondientes cuando mencionaba que “existen algunas personas que son absolutamente incapaces de comprender la ironía, aun la más valiente, al mismo tiempo que en otros asuntos no hacen gala de esa falta de inteligencia” (2003: 118). Todo lo precedente apunta a que la ironía no es dada a todo el mundo, sobre todo cuando se trata de una ironía en la que el desacuerdo entre la realidad y su representación es grande y salta a la vista. La ironía permite presentar o mejor explicar las oposiciones presentes en las ideas textuales. Es posible pensar que se trata de un recurso adecuado para presentar las diferentes tensiones en el texto. Por lo que a la universidad atañe, leemos una ironía por parte de nuestros autores y específicamente en Orejudo. En la medida en que quienes han sido elegidos para dirigir altos cargos públicos, para formar a la juventud, pecan por su subjetividad o por los papeles ocupados por ellos y que sin embargo no les corresponden.

En *Laura y Julio*, la mayor ironía se situaría a nivel del estatuto de Manuel conocido como un escritor famoso sin obras. Desde luego, se plantea el propio problema de la celebridad, en un mundo complejo como el de las artes en general, donde no siempre el éxito de las obras depende de criterios objetivos. A la vez que se burla de esta situación, presentándola con mucha insistencia, Millás quiere sin duda denunciar otra parte de la vida de su vecino: un escritor sin necesidades de ganarse la vida. Es otra ironía, sobre todo en el contexto actual en que escribir se hace mucho más con la necesidad de perseguir algún beneficio en detrimento de la objetividad. A veces, Millás juega con la ironía a nivel de los sentidos. Lo notamos cuando su personaje Juanjo, en *El mundo*, menciona, por ejemplo, que en su madurez no sabría distinguir el mundo real del de la fantasía que vivió en su infancia. A nuestro parecer, es un planteamiento de la cuestión de la propia percepción, considerada como algo en constante variación. Además, como hemos visto en alguna ocasión, el rechazo de la

figura del padre por el narrador e hijo, a través del íncipit y el éxipit (“Mi padre”, “el último”, respectivamente) conlleva cierta connotación irónica. Sobre todo si echamos la mirada en un pasado reciente en que la figura del padre, en la sociedad española, era considerada la única que contaba. Del mismo modo, gran parte de *Lo que sé de los hombrecillos* puede considerarse como ironía, en la medida en que tenemos la impresión, como queda dicho ya, que el narrador parece estar en el límite de sus sentidos cuando está en la fantasía, en contacto con sus parecidos. A través de esto, se puede incluso leer cierta ironía relacionada con la propia realidad. Esta realidad objetiva, buscada por sus personajes, cae bajo el peso de los elementos o materiales de los que se sirven para crearlo. De manera general, podemos afirmar que la ironía en Millás aparece de modo sutil y requiere cierta reflexión para poder descubrir los mensajes que cuadran con la personalidad de nuestro autor. En este sentido, la falta de seriedad en cómo se nos presentan los hechos se impone, paradójicamente para vehicular algo concreto o una verdad. De hecho, como opina Schoentjes, “La ironía que dice su verdad de manera indirecta es lo más conveniente” (2003: 123).

En cambio, en Orejudo, la ironía es presentada de manera mucho más violenta. Se concibe más bien desde la perspectiva del sarcasmo. En efecto, en el interior de un grupo específico, él suele presentar cierta tensión entre dos realidades, lo cual lleva sin duda al lector a cuestionar los hechos. Para alcanzarlo, suele servirse de imágenes o metáforas. Uno de los ejemplos característicos de ello es la comparación de los rasgos morales de los dirigentes mediante rasgos físicos como la suciedad, materializada a través de la basura. Lo cual sirve para redefinir la naturaleza de las relaciones entre los políticos por una parte y las poblaciones por otra parte, permanentemente controladas por los primeros. Por otra parte, en Orejudo, ya no queda por demostrar la fuerte influencia ejercida sobre él por Cervantes. Esto se refleja tanto a nivel de la estructura de sus textos como a nivel de la propia diversidad de voces o fuentes que los pueblan, como hemos visto. Del mismo modo, el cuestionamiento de la realidad a través de la presentación que se nos hace de los hechos es otra característica ya presente en el *Quijote*, donde las más de las veces, la fantasía tiende a confundirse con la propia realidad a través de procedimientos puestos en marcha por los narradores. En *Ventajas de viajar en tren*, en ciertos momentos de la novela, nos preguntamos sobre la autenticidad de lo narrado. Esta forma de presentar los hechos, apoyándose en ciertos arquetipos de la literatura española puede entenderse como una especie de ironía

consistente en burlarse de quienes se esfuerzan por repetir constantemente ciertos rasgos del pasado.

En Millás, existe humor también, pero es un humor preocupante con dos vertientes: humor humorístico, por decirlo así, y humor como absurdo social. La risa o el humor desarrollados por él, suelen presentarse mediante una burla, como vemos en las siguientes palabras de Turis, en su encuentro con el padre superior del seminario: “Una vez sentado a él, habría de comprobar que efectivamente, se trataba de una contracción de los labios que daba a su boca un aspecto de la risa...” (2001: 18 y 21). La presentación de la diferencia entre la longitud de las piernas del mismo padre superior es otro ejemplo. Esta risa pasa a veces por la propia identidad de los personajes. Es por ejemplo el caso del protagonista de *Letra muerta* cuyo nombre, cuando descompuesto, ‘Tu ris’, equivalente en francés de ‘Ries’, cobra significación al respecto. A través de él, se lee toda una burla a la institución religiosa. De hecho, las claras afirmaciones del propio protagonista, al mencionar que “...no estoy aquí como religioso, sino como terrorista” (60) o “Mis enemigos, los curas...” (66), dejan ver su compromiso, es decir, el de la organización que le filtró en el cuerpo religioso con el fin de sacar informes. Tal compromiso también se nota a través de José, miembro de una organización cuyo lema es: “Vamos a cambiar el mundo” (77) ¹¹³. Este acto, y sobre todo el ingreso de Turis en esta Organización, nos aclara acerca del período en el que se sitúa dicha lucha, o al menos las responsabilidades de los actores políticos, entre los cuales el período franquista. De hecho, lo sabemos a través de la alusión por José a la COPEL, durante su diálogo con Turis, cuando aún intentaba persuadirle a que entrara en el grupo, dirigido por el padre provincial y al que en realidad forma parte Seisdedos. Huelga recordar que en los últimos años de Francisco Franco se deterioraron mucho las condiciones de los prisioneros, con pocos cuidados sanitarios y privados de sus derechos como el de la educación. Los motines en cárceles condujeron a duras represiones del régimen lejos de cobertura mediática y el silencio de la Iglesia ante esta realidad, sinónimo de complicidad, atestigua de la lucha del falso religioso, Turis. Desde luego, el origen o el motivo de la COPEL- (Coordinadora de Presos Españoles en Lucha), fundada secretamente en 1976 en la Prisión de Carabanchel, en Madrid, con el fin de la consecución de la amnistía, del indulto general y del cambio de las normas de las condiciones carcelarias- remontaba a unos años antes. Por otra parte, el nombre

¹¹³ Tal idea de cambiar el mundo, aunque de manera irónica, se notaba ya en *Volver a casa*, cuando decía el narrador: “Dadme un prejuicio y moveré el mundo” (Millás, 1990)

Seisdedos, atribuido al personaje, también puede tener cierta intención de burla o de risa, ya que deja ver cierto distanciamiento de la realidad.

En definitiva, la fuerte presencia de la ironía en nuestros personajes nace sin duda de una situación: la disconformidad con el mundo en el que viven. Al presentar los hechos de manera distinta de la que realmente corresponden, sienten cierta satisfacción que podríamos considerar como un pretexto. En la medida en que a nuestro juicio, quieren más bien presentar las imperfecciones de sus diferentes mundos y proyectarse a la vez en mundos nuevos, aunque inexistentes.

5-5- La creación de mundos a partir de la literatura y la escritura

Aquí, nos proponemos hablar de las obsesiones de nuestros narradores de presentarnos textos en que nos encontremos con personajes que quieren escribir novelas. De este modo, como sucede en nuestro propio mundo, en estos textos, también están abordados temáticas como el papel del lector o del editor¹¹⁴. A través de estos elementos, no cabe duda de que nuestros narradores se están construyendo mundos propios. En *Laura y Julio*, no se nos describe específicamente un mundo, pero la existencia del escritor Manuel ya es significativa, aunque es un escritor sin publicaciones. En cambio, sí existe un intento de transcribir lo vivido, en un pasado más o menos lejano, bajo la forma de un cuento, como es el caso con los dos cuentos hechos por el protagonista a la hija de Amanda, Julia. En eso se puede también leer la capacidad de imaginación, aunque basada en la experiencia del protagonista, transformada luego en el proceso de creación, asimilable con el oficio de la escritura donde se mezcla todo. La voluntad de presentarlo bajo cuentos es manifiestamente un anhelo de volver a la oralidad, orígenes de la literatura donde también se puede percibir cierta mezcla de los componentes. A este respecto, el narrador de *Dos mujeres en Praga* aclara la naturaleza de la escritura al decir que “Pese a mis deseos de escribir ficción, cuando disfruto es cuando realmente tomo datos de la realidad...” (2002: 79).

En *El mundo*, los momentos de enfermedad y específicamente de fiebre, pasados por el narrador, dejan aparecer ciertos cuestionamientos, entre ellos la relación

¹¹⁴ A propósito del papel del lector o de la interacción autor-lector, donde a veces desaparece por completo la figura del escritor en detrimento de la del lector, o incluso donde en otras ocasiones el autor se convierte en su propio lector, es importante consultar a una serie de autores mencionados por Aparicio Maydeu (2011: 415-420). Se trata de: Allen (2000), Barthes (1988), Calvino (1980), Castellet (1957), Cortázar (2008), Culler (1998), De Man (1990), Eco (1987, 2002, 2005), Ingarden (1989), Madox Ford (1983), Nooteboom (1998), Pfeiffer (1999), Perniola (2008), Unamuno (2009), etc.

entre el sueño y la vigilia, la fantasía y la realidad, otra forma de concebir mundos como veremos. La fiebre le anima a escribir¹¹⁵, con el fin de liberarse de ciertas dudas que le acechan. Pero en estos momentos, también notamos cierto contacto entre nuestro personaje y los objetos que le rodean. Tenemos la impresión que él duda tanto de la naturaleza de dichos objetos como de su existencia como podemos observar:

Recuerdo la impresión que me produjo el sol cuando salí al jardín (aquello que llamábamos jardín). No he olvidado tampoco el asombro que me proporcionaba el mero tacto de las cosas. Antes de abrir una puerta acariciaba el picaporte mientras repetía para mis adentros su nombre, picaporte, pues también el lenguaje había adquirido, durante la enfermedad, una consistencia extraña (67-68).

La propia escritura se convierte no solo en el medio de creación del mundo sino también en el lugar mismo de la creación: “Concibo la escritura como un trabajo manual. Cada frase es un circuito eléctrico. Cuando accionas el interruptor, la frase se tiene que encender. Un circuito no tiene que ser bello, sino eficaz. Su belleza reside en su eficacia” (27)¹¹⁶. Del mismo modo que los diferentes componentes de la literatura o las diferentes partes de un texto, es dable preguntarse si las diferentes partes del cerdo comprado por el editor y que se lo mandaban a casa formaban realmente parte de un mismo cerdo como él mismo opina. Es posible comparar esta imagen con la intertextualidad en el sentido de que cada parte del animal que recibe se comunica no solo con la parte anterior sino también con otro animal. Pero lo que más nos interesa es esta obsesión por encontrarse mundos u objetos que reflejen un espacio semejante. Como señala Jouve, las visiones del sueño “permettent d’halluciner un objet absent si sa présence est désirée avec suffisamment d’énergie” (1992: 42). El narrador de *El mundo* soñó en ocasiones con escribir, como aquella novela que se le apareció poco después de la incineración del cadáver de su madre (106).

¹¹⁵ A este respecto, el propio narrador de *El mundo*, a través de quien se puede leer la figura del autor, nos da aclaraciones acerca de la relación entre enfermedad y escritura en su obra: “En cierta ocasión, alguien me señaló que los personajes de mis libros siempre estaban a punto de escribir o de enfermar. A veces, enfermaban antes de ponerse a escribir, o escribían en el momento de enfermar. Las mejores cosas que he escrito están tocadas por la fiebre, quiero decir que están febriles. Tiene una febrícula” (65-66).

¹¹⁶ Millás presenta ambas realidades con el propósito de decirnos cómo se concibe la escritura. Es una especie de autorreferencialidad. De la autorreferencialidad como novela que habla de la propia novela, de cómo se concibe la novela, es importante recurrir a Todorov: “Toda obra, toda novela, narra a través de la trama de los acontecimientos la historia de su propia creación, su propia historia. (...) el sentido de una obra consiste en decirse, en hablarnos de su propia existencia. Así, la novela tiende a atraernos a ella misma; y podemos decir que, de hecho, comienza donde termina; pues la existencia misma e la novela es el último eslabón de su intriga, y allí donde termina la historia narrada, la historia de la vida, allí exactamente comienza la historia narradora, la historia literaria” (1974: 63).

En *Lo que sé de los hombrecillos*, nos encontramos ante un protagonista obsesionado por las obligaciones de producir artículos, según las esperas de su empresa. De manera que el narrador casi siempre está atento a ideas inmediatas que le surjan de su vida cotidiana, con el objetivo de plasmarlas en textos que va preparando según esas exigencias de su empresa. Por ejemplo, está obsesionado por la idea de la biología. De hecho, nota que todos los animales y seres humanos son puros productos de la biología. Y el ejemplo de la multiplicación de las células para formar un huevo del que sale una gallina, lo asocia con las partes del discurso: “Pensé, dentro del sueño, que las frases de un discurso se formaban de un modo semejante, aunque por asociación de palabras, en vez de células” (25). Como se nota, están asociadas a la búsqueda de los orígenes, a través del interés por los animales y los hombres, al igual que la labor de la literatura, a través del discurso. En este caso, el hecho de asociar las células con las partes del discurso deja claro un intento de desvelar uno de los papeles fundamentales de la literatura, como hemos dicho, la de conducirnos hacia los orígenes.

Huelga recordar que el tema de la escritura o la literatura, en general, estaba presente ya en Millás. En *El desorden de tu nombre*, por ejemplo, es grande el interés que tienen los personajes por la literatura. Citaremos a este respecto el caso del protagonista Julio Orgaz. También en la misma novela aparecen, por la boca del narrador, cuentos de algún joven escritor, Orlando Azcárate, que se centran en las cuestiones de identidad. Recordemos que Julio trabaja en una casa editorial, lo cual también viene a propósito. Entre sus preocupaciones, existe su clara afición por los asuntos de autoría, de escritura o de arte, intereses probablemente relacionados con su profesión. En sus propias imaginaciones o en las sesiones que tiene con su psicoanalista, se plantean asuntos de escritura en los que se siente directamente implicado. Lo notamos también mediante la amistad que traba con el joven escritor de cuentos con quien se encuentra en varias ocasiones para discutir de sus obras que le parecen muy originales. Una de las cuestiones más llamativas es que llega nuestro protagonista a tener incluso ganas de sustituir al joven como vemos en las reflexiones que le atraviesan la memoria una tarde cuando se citó con él. Podía llevarlo a cualquier lugar apartado y golpearlo hasta darle muerte. Luego publicaría La vida en el armario como si fuera suyo” (Millás, 1988: 89). Si Julio piensa en hacerlo, es sin duda porque quiere robar la fama de Orlando, escritor con futuro como dice. Más aún, Julio está obsesionado por otra obra original del mismo escritor y quiere apropiársela (Millás, 1988: 169). Se llama esta novela *El desorden de tu nombre* (Millás, 1988: 159), como sabremos en la

respuesta que da a Rosa, su secretaria. En ella, Julio augura que con la mujer de su psicoanalista Carlos Rodó, le quitará, la vida a este. La envidia por apropiarse los textos está también recreada en *Papel mojado* donde el protagonista, Manolo G. Urbina, mató a su amigo para apoderarse de la novela que firmó como suya y en adelante, “irá de una novela a otra como un Caín imaginario, despojado de la realidad y de sus adherencias” (Millás, 1983: 88). Los protagonistas millasianos se parecen al narrador de Proust, cuya existencia es conferida, por decirlo así, por su acto de escribir.

El afán de los personajes por escribir novelas que encajen en la misma novela, la ‘mise en abyme’, esta “réduplication à l’infini” (Dällenbach, 1977: 51-52), es decir, la repetición de un mismo fenómeno, puede ser una de las particularidades de los escritores que vivieron los traumas de la guerra civil española. Lo notamos también con José María Merino en *Novela de Andrés Choz* donde el protagonista, Andrés Choz, es escritor. Su médico le anuncia que va a morir a poco tiempo por el cáncer de que padece. Pues decide Andrés retirarse en la campaña para dedicarse a su novela que llevará el mismo título. La ‘mise en abyme’ es un concepto a veces complejo. Sus características principales, según Hutcheon, son las siguientes: 1. Enunciado que refleja el del texto en el que se inserta. Puede ser una especie de resumen que encaja en el resumen de la obra. 2. Remite a un proceso, a una enunciación donde estarían implicados el autor y el lector. 3. El propio código (narrativo o lingüístico) está reflejado, y donde pueden operar los modos o las leyes de la metaficción. La mise en abyme es la crítica del propio texto. Puede situarse en varios niveles, y estos niveles, los relaciona Dällenbach, con los efectos, el reflejo de la imagen en el espejo (En Hutcheon, 1984: 55-56). En cierta medida, la ‘mise en abyme’ se extiende hasta llegar a una alegoría. Hutcheon toma el ejemplo de ‘Lost in the Funhouse’, escrito por Ambrose y que cuenta cómo se pierde el narrador en esta funhouse. La particularidad del texto es que lo que sufre el protagonista en la novela se refleja en el relato suyo, dentro del relato.

La ‘mise en abyme’ estaba presente ya en *El desorden de tu nombre*, a través del joven escritor de treinta años, Orlando Azcarate. En efecto, sabemos por la boca del narrador que dicho escritor tiene un volumen de cuentos cuyo número no aparece. Sin embargo, a Julio Orgaz le interesa este volumen de modo que casi lo ha convertido en un libro de referencia hasta llegar al punto de apropiárselo. Cada vez que quiere divertir a Laura lo abre y se pone a leerle algún cuento al azar hasta parar donde se siente cansado. De modo que cuatro son los cuentos cuyos contenidos ha podido desvelarle en

este ejercicio: ‘El concurso’, ‘La mitad de todo’, ‘La vida en el armario’ y ‘Me he perdido’. Ya por los títulos que llevan, estos cuentos están fuertemente relacionados con cuestiones de identidad. De modo general, aparecen figuras de personajes presas, física o psicológicamente. Son personajes que ya no conocen con exactitud su porvenir. Se encuentran en tinieblas. Les falta la libertad a la que aspira cada ser humano. Emprenden un itinerario para salir del estado de presos en que se encuentran. Al final no alcanzan ese objetivo. Y por eso se puede afirmar que los personajes de dichos cuentos están en situaciones permanentes de crisis y buscan vías para escaparse.

Por otra parte, la temática de la literatura también está ampliamente desarrollada en *Volver a casa*, a través de los gemelos, Juan y José, y de Beatriz. Por lo que a los gemelos se refiere, casi siempre cuando el uno habla de literatura o del papel del escritor, es más bien para dirigirse al otro. Empecemos por las siguientes declaraciones de Juan dirigidas a Laura en una conversación que entabla con ella:

Siempre he pensado que la vida de un escritor es complicada, porque seguramente quien escribe lo hace llevado por un impulso de aclarar alguna cuestión fundamental referida a su propia vida. No creo que se escriba, al principio, al menos, por el dinero o por la fama, puesto que ninguna de estas dos cosas está garantizada, sino por el deseo de saber más de uno mismo y de lo que le rodea. Esa tenacidad siempre me ha parecido admirable, aunque la otra cara de la moneda contenga algunos desarreglos (Millás, 1990: 13).

A la luz de esta cita, sabemos que el protagonista que escribe no se resuelve tan solo a buscar dinero o fama sino que intenta conocerse mejor. De cara a la propia interpretación y a la finalidad que suele tener la labor del escritor, cuyo fin es plasmar una inquietud o proponer un proyecto de sociedad, no hay ninguna buena razón para disentir con Said cuando menciona que “‘escribir’ es una función que nunca se agota en la finalización de un texto escrito. (...) escribir una novela o un relato (...) es un deseo de *contar* un historia en mucha mayor medida de lo que lo es de contar *una historia*” (2004: 182). Si para Juan escribir no significa absolutamente volverse célebre, en cambio, para José no es lo mismo. Cuando este quiere volver a su identidad, en el momento de su intensa lucha contra su gemelo, afirma que en la literatura, para referirse a la profesión de escritor de su hermano que fue usurpando, no existe ninguna vía de salvación. La literatura es una especie de rompecabezas: “¿Aún crees que en la literatura había alguna salvación? La literatura, permíteme expresarlo de un modo algo

grosero puesto que ya no soy escritor, es una mierda. La literatura es una mierda y tú eres la mosca que se va a comer esa mierda durante los próximos años” (Millás, 1990: 135). Se nota que si José rechaza severamente la literatura es en parte porque ya no se cree escritor. Acaba de renunciar a pesar suyo a esta profesión que estuvo ejerciendo durante mucho tiempo. En el período que corresponde a su cambio de identidad José siente dificultades para vivir en una máscara que no le corresponde. De modo que volver a lo que es realmente resulta un alivio incomparable. Lo mostraría cuando se dirige a Juan en estos términos:

Ahí tienes todo; en tus manos está toda la identidad que andas buscando. ¿Crees que es fácil vivir en la piel de José Estrade, calzar sus zapatos, firmar sus artículos y sus novelas? ¿Crees que resulta divertido levantarse cada mañana y comprender que tienes que escribir, aunque eso sea lo que más detestas, para ganarte la vida y mantener en pie el afecto y la admiración de quienes te rodean? (Millás, 1990: 132).

Notamos pues, el peso de las múltiples responsabilidades que están detrás de dicha profesión, sobre todo para quien no ha estado acostumbrado a ello. Más que ello, Juan considera que el hecho de haber vivido bajo la piel de escritor le ha podrido la vida. Afirma que José le ha traspasado “una identidad emponzoñada, un futuro podrido, una locura que hace daño día a día, minuto a minuto” (Millás, 1990: 133). En efecto, la novela que escribe José se titula *Volver a casa* (1990: 110)¹¹⁷, a imagen de los mismos gemelos al pelarse por volver a sendas identidades. Cuando se intercambian las identidades sigue su gemelo preocupado por la finalización de dicha novela, de modo que a la hora de recuperar su primera identidad, José considera a su hermano como un mero ejecutante de una obra cuyo narrador es él. Más aún, piensa que Juan es un personaje de la novela y por lo tanto, es quien decide cómo manipularlo e intimarle un rumbo a seguir: “Esta novela es mía; la he diseñado yo y tú no eres más que el protagonista; o sea, un personaje de mierda que debe limitarse a seguir dócilmente las indicaciones de su narrador” (Millás, 1990: 171). En su propio cotidiano, notamos que Juan usa frecuentemente el léxico de la literatura. Se puede aducir que los hechos que se narran en las obras literarias son comparables con lo vivido en el mundo real. Es un

¹¹⁷ Ejemplo parecido estaba presente en *El desorden de tu nombre* donde, a través de su imaginación, Julio, virtualiza la novela de su vida: “Julio sonrió para sus adentros. Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente, y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*” (Millás, 1988: 195).

intento de construir, a nuestro juicio, un mundo propio donde el personaje ya no será manejado por gente de poca importancia, a imagen de lo observado en la cita anterior. Se trataría, para Juan, de tomar su propio destino y de dictar sus reglas y convicciones en un mundo donde ya no se parece reconocer el valor del ser humano.

Además de los gemelos, otro personaje por cuya boca aparecen hechos relacionados con literatura es Beatriz, como mencionamos anteriormente. Durante su proceso de transformación, Juan tiene como compañera a Beatriz. Con ella pasa mucho tiempo en hoteles de Madrid y juntos suelen discutir a propósito de sus vidas y actividades. Para Beatriz, los personajes de Juan (José) son personajes que sufren como su creador. Por lo que escribir consiste en liberarse de los sufrimientos que lleva uno. Lo afirma acertadamente al dirigirse al propio Juan: “Te liberas del sufrimiento y de la locura escribiendo. Al escribir, colocas la locura fuera de ti. Luego la imprimen, la encuadernan, y le ponen un precio” (Millás, 1990: 196). Por otra parte, por tener un desequilibrio moral, Juan (José) ya no escribe desde algún tiempo. Beatriz está al tanto de lo que le sucede a él y piensa que si este consigue volver a escribir se liberará de los conflictos que afloran en su conciencia. Así le exhorta a reanudar con esta actividad, a pesar de la reticencia de Juan como se puede ver en este diálogo:

- Cuatro años -repitió Beatriz- Es mucho tiempo sin escribir. Tus fantasmas no tienen vía de escape y han empezado a devorarte. Has de ponerte a escribir urgentemente.
- No puedo -respondió Juan, desvalido-; no sé escribir. Ya no sé escribir. He de hacer otra cosa, lo que tú me digas. Cualquier cosa menos escribir, porque eso produce mucho sufrimiento. ¿Crees que es fácil andar por la calle mirando lo que nadie ve? ¿Crees que resulta agradable estar obsesionado por el próximo artículo? ¿Soportar la presión del editor, de los lectores? ¿Soportar la presión de tu propia vanidad? No, ya no puedo escribir (Millás, 1990: 196-197).

La escritura, por consiguiente, vinculado a cierta costumbre, aparece como un proceso de liberación o de catarsis por parte del escritor quien, escribiendo, se descarga de los sufrimientos que le invaden en su cotidiano. Pero también escribir supone situarse por encima de la realidad para soportar ciertas obligaciones ligadas a dicha acción. Escribir necesita cierto compromiso y sobre todo la capacidad para hacerlo. La actitud de Juan, diríamos, convoca a los lectores a medir el peso de la escritura, lo que nos lleva a pensar con Maryse Clain que “celui qui écrit pour dire qu’il n’arrive pas à écrire fait entrer celui qui le lit dans le travail de l’écriture et ainsi lui faire partager le plaisir

douloureux d'écrire'' (2000: 37). Desde luego, el propio lector se presenta como un personaje que sufre igual que el escritor. *El desorden de tu nombre* nos proporciona un buen ejemplo al respecto. Julio Orgaz se interesa por el papel de lector. Ello viene en una sesión de cura que ha tenido con Carlos Rodó, quien ha supuestamente leído la obra y quien le pregunta por el papel que juega el lector por haberse referido a él en tres ocasiones. He aquí la respuesta del escritor:

Hay un cuento policiaco, no recuerdo de quién, cuya víctima es el lector. El lector no es, desde luego, un sujeto manejable. Participa en la acción y llega a entorpecerla incluso con sus jadeos o con el ruido del mechero cada vez que enciende su cigarrillo. Es, con mucha frecuencia, de todos los personajes, el que más pierde. Se lo digo yo, que he actuado de lector en muchísimas novelas (Millás, 1990: 134).

Por otra parte, las identidades de nuestros personajes, aunque sí se definen en parte por sus nombres, se forman a lo largo de los textos. Van cobrando espesura en las diégesis totales en las que actúan. Se relacionan no solo con el conjunto de rasgos definitorios a ellos propios, sino también con las miradas de los demás sobre ellos. Se conforman por sus diferentes experiencias. La escritura interviene para fijar la memoria de su carácter frágil frente al tiempo. Como opina Romera Castillo, “La experiencia vivida va formando la identidad del ser. Vivir es recordar. El recuerdo es memoria. La memoria va unida a la escritura” (2004: 38).

En Orejudo, ya desde el íncipit de *Ventajas de viajar en tren*, se ve el proceso de creación artística o de labor de escritura, que empieza por la imaginación. Como se sabe, la imaginación es un acto previo a cualquier proceso de creación: “Nuestro libro comienza a la mañana siguiente” (11). El hecho de situar el comienzo del libro confiere a claras presencia antecedente de la imaginación. Además, a través del posesivo ‘Nuestro’, el narrador desvela las responsabilidades de las entidades implicadas en el proceso, desde el propio autor hasta el lector, pasando por los propios personajes o interlocutorios del relato, de los que es dable mencionar el narrador, Ángel Sanagustín, y la narrataria, Helga Pato. También la obsesión por la escritura está presente a través del mismo personaje de Ángel Sanagustín. Del contenido de la carpeta roja que lleva en el tren y que dejará, probablemente a propósito, a su oyente pasiva en el momento de despedirse de ella, dice que es un libro que está preparando “sobre la esquizofrenia y los trastornos paranoides” (12). Pero más tarde, cuando Helga Pato sigue las

instrucciones en la carpeta referentes al dueño de la misma y al ejecutarlas, descubrimos otra faceta del protagonista: no solo son indicaciones que no le corresponden sino también se nos informa de la mala salud mental de nuestro personaje. Por lo que como hemos visto con los personajes de Millás, también en Sanagustín, su libro sobre los esquizofrénicos es en verdad una realidad que le concierne.

En *Un momento de descanso*, existe una preocupación por lo que al oficio de escritor se refiere. Como advertimos ya, el serio problema de identidad es el de la Historia que Cifuentes intenta reconstituir, confrontando las ‘realidades’ de los dos hermanos, a través de investigaciones y el encuentro de un testigo, el cura Asterio. Cuando Cifuentes discute con el cura quien le ofrece muchas informaciones que parecen corroborar las alegaciones de Castillejo, vuelve al encuentro de su amigo. Sabe que Antonio tiene talento de narrador, y que junto con el resultado de sus investigaciones a la luz de lo ya mencionado, pueden llegar a escribir un libro sobre los Desmoines, *The Great Pretender*. El hecho de aproximar los dos papeles puede ser, por parte del autor, una invitación a los escritores de investigación a que sean rigurosos en sus fuentes, lo cual deja ver una clara intención de acercarse más a la realidad. Desafortunadamente, fracasa el proyecto por culpa del narrador que se niega a colaborar:

...pensé que podía contar contigo para revelar la verdad. Ya veo que me he equivocado. Si yo tuviera tu talento narrativo, me hubiera puesto yo sólo a contar esta historia. Pero me pareció una tontería que pudiendo acceder a ti, no aprovechara tu facilidad para el relato y sobre todo tu nombre. Una historia de Desmoines firmada por mí no es una historia de Desmoines firmada por ti. Lo que siento es haberte hecho perder el tiempo (200-201).

Con lo antecedente, Orejudo quiere sin duda plantear un problema grave, el de la falta de colaboración de los testigos de la historia. Del mismo modo, está revelándonos una situación contraria en los narradores de Millás: la poca importancia concedida a la búsqueda de la fama. Como se ha visto, por su talento de buen narrador, Antonio puede hacerse famoso, pero él lo niega. En comparación con los personajes de Millás que no tienen habilidades, pero que pueden ir hasta quitarles la vida a escritores con el fin de apoderarse de sus obras, en Orejudo, por el contrario, estamos ante un personaje que lo tiene todo, pero quien prefiere llevar una vida discreta. Desde este punto de vista de la caracterización de la familia, cuya historia se quiere desvelar, el apellido Desmoines lo explica todo. Descompuesto, ‘Des moines’, significa en francés ‘De los monjes’, si

tomamos en cuenta el que los monjes suelen llevar una vida reclusa, fuera de la vista del mundo. Desde luego, el fracaso de llegar a la publicación de ese libro se relaciona con la identidad de la propia familia. De la misma manera, el propio apellido traduciría una especie de denuncia del escritor a quienes hacen la historia. El simple hecho de pensar que los ‘Desmoines’ hayan podido distorsionar una parte clave de la historia es harto significativo por lo que a la denuncia mencionada se refiere.

En conclusión, este apartado, dedicado a la función literaria en nuestros personajes, nos ha permitido ver que esta actividad no se relaciona mucho en ellos con la búsqueda del dinero. A través de estas cuestiones, lo que más quieren poner de relieve nuestros autores son más las dificultades inherentes a esta profesión que el deseo de fijarse en la historia. De hecho, como nos ha dado observar, nuestros protagonistas casi siempre fracasan ante un intento de llegar a la fama. Del mismo modo, el papel de la escritura es sobre todo el de plasmar las inquietudes existenciales de quienes escriben. Es una manera no solo de reflejarnos el mundo que viven sino también de hacernos propuestas sobre cómo desean que el mundo fuera. Esta actitud también se nota en los mundos fantásticos creados por nuestros protagonistas como veremos a continuación, de ahí la idea de relacionar ambos mundos.

5-6- Fantasía y realidad

A diferencia del sueño, el fantasma es una imagen producida por el sujeto en estado de vela. Afirma Jouve que “Le sujet qui fantasme le fait toujours en élaborant un micro-récit dans lequel on retrouve sans peine les principales régularités narratives et le système actantiel” (1992: 80). Considerado por Daco como el antídoto secreto de encarcelamientos del alma, el fantasma, positivo o negativo, consciente o no, pone en juego los infinitos recursos de la imaginación. Representa el contrapeso de nostalgias, fracasos o sueños irrealizados, sobre todo si “El esquizofrénico, en su anhelo, sólo sueña en sus deseos; para él, no existe lo que pudiera impedir su realización” (Laplanche y Pontalis, 1983: 129). En general, todos nuestros fantasmas, independientemente de sus naturalezas, proceden del conjunto de nuestro pasado. A diferencia del sueño, el fantasma suele ser una realidad secreta y es el medio de evasión más utilizado. Ambas realidades concurren a desvelar las diferentes personalidades de quienes las experimentan: “Sans rêves ni fantasmes, l’être humain ne pourrait vivre. Chacun est constitué de plusieurs ‘personnalités’ provoquant un foisonnement de fantasmes, selon que se manifeste telle ou telle facette de la personnalité” (1990: 105-

106). Por otra parte, como ya hemos tenido la oportunidad de mencionar, la imaginación juega un papel importante en el narrador. Según piensa Belevan, “...no todo es dable conocer, y aquellos subterfugios de la realidad que nos escapan los suplimos mediante lo que se ha dado en llamar la *Imaginación*” (1976: 17). Tanto los sueños como las fantasías construyen así otros mundos simulados, comparables con los deseados por nuestros personajes.

Si el fantasma es una de las manifestaciones de la fantasía, es importante recordar con Aldunate (2008: 222-223) que a la hora de definir este último concepto, número de autores no siempre llegan a una realidad uniforme. Rodríguez Pequeño, por ejemplo, no está de acuerdo con que se asimile a la todas las obras fantásticas con la inverosimilitud, de ahí el concepto de ‘fantástico verosímil’ acuñado por él (2008: 120). Este hecho contribuye, desde luego, a dificultar la concepción de un género por el constante desplazamiento de las fronteras que surgen de estos diferentes modos de entender lo fantástico. Utiliza el término de lo ‘especulativo motivado’ para dejar sentado el que todo relato de este tipo requiere más intuición o adivinación por parte de los lectores que necesitan desplegar más sus sentidos al servicio del texto. Pues, en este tipo de literatura se produce lo denominado por Risco una anisotropía, es decir, ‘la ruptura del principio de la coherencia’ (1987: 142), ya que lo fantástico basa su efecto en lo ‘percibible’ y lo ‘perceptible’. Ángel Encinar señala que lo fantástico se percibía en la literatura de la posguerra en numerosos autores, entre ellos Gonzalo Torrente Ballester. Este género desapareció con el realismo social de los años 1950 para volver a resurgir en los setenta con escritores como Carmen Martín Gaité, Ricardo Doménech, José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Juan José Millás, etc. (1995: 91).

En Millás, la mayoría de los fantasmas están presentados como una realidad concreta, pues surgen de una situación que se nos presentan los narradores y por lo tanto, están conocidos sus orígenes. En ocasiones, los recuerdos se erigen en su principal causa, es decir, los protagonistas nos dan cuenta de los diferentes escenarios y circunstancias que propician las imaginaciones en ellos. En *El mundo*, varios son los escenarios relacionados con los momentos de clases o las vueltas a casa. Todavía el narrador tiene la posibilidad de volver a ese pasado en el que se confunde con la calle de su infancia: “Si cierro los ojos, puedo ver dentro de mi cabeza una calle iluminada por faroles de gas. La calle está dentro de mí, pero yo también estoy dentro de la calle y ambas cosas son posibles de forma simultánea” (121). Si las fantasías invaden, a veces sin necesidad de controlarse, en otras ocasiones, sin embargo, se convierten en algo

deseado, orientado incluso. Vemos este caso en Julio en *Laura y Julio*, según nos informa el narrador. En efecto, frente a la distancia entre Laura y él, sus fantasías le llevan a veces a la posibilidad de una separación, pero “al calcular la cantidad de problemas de orden práctico a los que tendría que hacer frente, cambia [ba] de fantasía” (58). En otras ocasiones, las fantasías nacen de una distancia existente entre el sujeto y el objeto, o entre el sujeto y otro personaje. Lo atestiguan los ejemplos de *El mundo*, por ejemplo, en que se sabe que el punto de partida de los obsesiones del narrador para con María José son la barrera puesta entre ellos por esta, a través del “Tú no eres interesante para mí”; o para con su propia madre, el día en que ella quiso introducirle el pezón en la boca. Otros ejemplos similares están presentes en la obra. Sin embargo, existen otros fantasmas cuya naturaleza parece escaparles a los propios personajes. De repente, se sienten invadidos por ellos sin el menor control. Se convierten en agentes pasivos. Buen ejemplo de su carácter incontrolable es el experimentado por el narrador, mientras conversaba con el yerno de su mujer: “La conversación continuó por estos lugares comunes mientras yo atendía a los pormenores de la cena (...), hasta que fui atacado por una fantasía sexual. Digo que fui atacado porque sentí que entraba en mi cabeza como un cuchillo en una sandía, sin que yo hubiera puesto alguna voluntad en ello y sin que pudiera defenderme de su penetración” (97).

De los dos procesos imaginativos distinguidos por Calvino, nos interesa más el primero, “el que parte de la palabra y llega a la imagen visual” (1990: 99), ya que a partir de las palabras encadenadas por nuestros personajes, se puede visualizar las redes fantásticas que viven. De hecho, Calvino parte de un verso de Dante (*Llovió después en la alta fantasía*, XVII, 25) para definir la fantasía como lugar en el que llueve. En efecto, parte del ambiente del purgatorio en que de la descripción espacial en el que se mezclan almas de pecadores arrepentidos y seres sobrenaturales, se le aparecen a Dante un conjunto de elementos que afectan a sus sentidos: se le aparecen visiones, oye voces, lo cual le lleva a asociar imágenes mentales. La imaginación es desde luego “fuente de conocimiento” y al mismo tiempo “identificación con el alma del mundo” (1990: 106), en términos del propio Calvino. En la medida en que cualquier novela parte primero de procesos mentales o asociaciones de imágenes lógicas. Del mismo modo, aparece algo relacionado con la sustancia, la esencia o el origen. Si la imaginación trasciende la realidad externa para dar cuenta del aspecto interior del hombre, plantea un problema: el de lo inverificable y de lo intangible, que podría llamarse lo fantástico. Ya en los siglos anteriores, a través de obras como *el Quijote*, *la Divina Comedia*, *el*

Fausto, etc., estaba presente la fantasía, por lo que esta recurre al lenguaje y a la escritura.

De manera general y apoyándose en diferentes concepciones de escritores, tanto americanos como europeos, Belevan relaciona lo fantástico con algo que surge, dentro del mundo, con leyes que nos son propias, sin que seamos capaces de explicar ese acontecimiento. Y el lector, antes que nada, debe considerarse personaje de la historia contada. Según Lovecraft, “El relato fantástico (...) echa sus raíces en un principio elemental y profundo (...) necesario al género humano: el Miedo...” (En Belevan, 1976: 47). La fantasía crea cierta animalización en *Lo que sé de los hombrecillos*, resultado, probablemente, de la distancia sexual mantenida entre el narrador y su mujer: “En la fantasía, mi mujer y yo nos encontrábamos solos sobre la alfombra del salón: los dos estábamos desnudos y los dos permanecíamos a cuatro patas, olisqueándonos nuestras partes, como perros” (97). De hecho, llegamos a una situación en que ya no existen barreras entre ambos. Desnudos en el sofá y en cuatro patas, él le recitaba el alfabeto, con la boca cerca de la vagina, y esas letras le salían por la boca de su mujer, convertidas en palabras: “tabaco, vino, jugo, sexo, etc. ” (98) que el propio protagonista lamía. Y en esto, tras notar el movimiento de labios, “el yerno de [su] mujer, viendo que hacía aquellos movimientos contra la lengua, preguntó si [le] pasaba algo” (98). Al final, todo lo sucedido no da la impresión de haber realmente ocurrido, y lo dice el hombrecillo: “Me gusta la fiebre (...), les da a las cosas un tono algo irreal. A lo mejor esto no está pasando, a lo mejor no estoy escondido en este sótano, a lo mejor no he matado a nadie, a lo mejor...” (121). Por otra parte, y en otra ocasión, donde en una fantasía, hay como una fusión de ambos cuerpos, a diferencia del precedente donde actuaba el hombrecillo con la reina. Aquí, el narrador toma conciencia del acto que está teniendo con la mujercilla, pero a través de su parte diminuta: “...como ya tenía algo de experiencia, intenté conducir los acontecimientos en vez de ser conducido por ellos. Dado que mi ropa, en aquella versión de mí, era orgánica, no necesitaba desprenderme de ella para liberar el pene...” (86). Lo curioso en estas relaciones, que en ambos casos se hacen en presencia de los hombrecillos, es que estos acaban por disfrutar colectivamente del mismo acto.

En *El mundo*, otro fantasma de mayor importancia es el de la mujer del barrio, vecina muerta “dos o tres semanas antes” (54), que Juanjo vio en el barrio de los muertos, desde el tranvía. Es más bien una fantasía estrechamente vinculada al miedo. Huelga recordar que la primera vez que el narrador tuvo la sensación de haber visto a

esa mujer era cuando se alejaba del barrio con el fin de destruir el billete que había robado en el bolsillo de la chaqueta de su padre. Este miedo se había vuelto a producirse el día en que el narrador quiso enseñar ese barrio a su amigo, el Vitaminas. Alguna tarde, salen de casa, con el visto bueno de sus padres, y se incorporaron a ese universo. Confunden a todos aquellos que encuentran en dicha zona de la ciudad con muertos. Por otra parte, los juegos entre lo real y lo irreal en Millás también se hacen posibles desde la perspectiva de la percepción. En su primera conferencia dada en la universidad de Columbia, en Estados Unidos, Juanjo tuvo la impresión de ver a María José en su auditorio. Pero entre la duda y la certidumbre y con el fin de emocionarla, en el caso de que fuera ella, contó una historia de su infancia, en la que habló de la influencia sobre el Vitaminas de las dos vidas de su padre (la real, su trabajo de ferretero, que también era una dimensión irreal del relato del conferenciante ya que Mateo era tendero, y la irreal, su actividad de agente de la Interpol). Su relato no consiguió ningún efecto en ella. Pero al final, a la hora de las firmas de libros, era cuando se supo la verdad como observamos: “Entre ellas, vi avanzar por el pasillo a aquella quimera. Y a cada paso que daba se iba convirtiendo un poco más en la María José real, de modo que cuando estuvo frente a mí resultó que era completamente ella” (150). Huelga recordar que la imposibilidad de distinguirla a primera vista cuadraba en cierta medida con el atributo de figura fantasmal que el narrador le atribuía en varias ocasiones desde su infancia (131). La búsqueda de otro mundo se hace también posible a través de la personificación de los sentidos. En Millás, la percepción también se nota con nuestro personaje escritor en la misma ciudad de Nueva York. Se hace mediante el espacio que le procure ciertas sensaciones, dándole así la sensación de encontrarse en otro mundo. Al despedirse de María José en la estación de Grand Central y por el camino de vuelta a su hotel, Juanjo se ve engañado por sus sentidos en ese momento preciso en que la ciudad empezaba a vivir, pues se llenaban las calles y los escaparates: “Me detuve para poner todos mis sentidos al servicio de la percepción, miré a mi alrededor y comprendí que estaba viendo la Calle, o sea, el mundo, y que yo me encontraba dentro de él” (165-166).

Por otra parte, en el relato de ciencia ficción redactado por el propio Juanjo, el alpinista, al golpear en la ventana de una vivienda aislada en la selva, la dueña se confunde con lo que está ocurriendo. Esta confusión también nace de los efectos de la percepción: “Al poco, y dado que no distingue bien lo que ocurre, se levanta de la butaca, va hacia la ventana y la abre descubriendo con cierta sorpresa al hombre que se

encuentra al borde del desfallecimiento’’ (170). Todo esto nos pone ante la ilusión de creer que las cosas que vemos y nos rodean son reales. Nos engañan nuestros sentidos: vemos cosas que nos parecen verosímiles; seres y criaturas que nos acechan. Todo se derrumba en nuestro entorno; se cambia el tiempo en temperaturas extremas (frío y calor); nos escapa el tiempo del reloj; oímos voces que creemos conocer, pero que en realidad son engaños; todo se mezcla con recuerdos que vivimos en nuestras familias o con algunos conocidos, y al final nos volvemos confusos; lo que creemos dominar, poseer o sentir es pura ilusión. Todo se esfuma y se desvanece; pierde de forma y desaparece. En definitiva nos desconocemos; todo es falso; nos engañan nuestros sentidos y a veces los objetos que utilizamos en nuestro cotidiano nos infunden pánico, etc.

En *Lo que sé de los hombrecillos*, la personalización, tanto del hombrecillo como de la mujercilla (50) son, a nuestro parecer, rasgos de suma importancia. A través de ellos, se plantea el problema no sólo del origen sino también el de la supervivencia de la especie humana, materializados a través de la constante presencia del huevo. Por otra parte, es dable observar que las dos partes del narrador, la del sueño y la de la vigilia, se completan para dar cuenta de este proceso de creación en el que se mezclan imaginación y fantasía del narrador (50). Del mismo modo, este, en su “versión de hombre grande” (52), deja constancia el que son confundibles su mundo y el de los insectos que describe, donde también existen códigos y leyes como se puede apreciar: “...pues si los hombrecillos que salían de los huevos copularan con la mujercilla [productora de esos huevos], lo estaría haciendo en realidad con su propia madre” (52). Además, la denuncia de la mercantilización de la mujer: “Tampoco me gustó que preguntara qué tipo de chica prefería, como si habláramos de un producto mercantil y no de un ser humano” (62), junto a todo lo descrito refuerza esta idea de personificación, dándonos la impresión que el mundo descrito puede correr pareja con el nuestro.

Los juegos entre lo real y lo irreal se hacen también de manera voluntaria por algunos personajes. En realidad, la verdadera historia de Martín, como advertimos más arriba, es que todo lo que contó en la carta enviada por la supuesta Amelia al psiquiatra era una simulación, con el fin de complacer a su padre, antiguo militar. A lo que parece, es todo un simulacro, aunque con algunos datos correspondientes a la realidad del personaje. Según cuenta, trabajó en una empresa de basura, antes de viajar a Angola donde se enamoró de la doctora sevillana. Luego se fueron a Yugoslavia donde ayudó a

esta a montar una ONG para los niños huérfanos. Pero luego, tras romper la relación con ella, se fue a Marruecos donde compró hachís para venderlo en España. Lo arrestó la policía y fue metido a la cárcel de El Acebuche, en Almería, donde pagó “cuatro de los seis años a los que fue condenado, y cuando salió era un ex presidiario cuarentón y manco¹¹⁸[de la mano izquierda] con escasas posibilidades de encontrar un puesto de trabajo” (46). Afortunadamente encontró trabajo en una editorial en la parte oriental de Sevilla, que consistía en recorrer toda Andalucía para vender enciclopedias, y cuanto más vendiera, más cobraba. Luego, su jefe empezó a proponerle droga que consumía con el fin de tener más fuerza en su oficio. Y cuando ascendió su jefe a jefe de sección, Martín lo sustituyó como jefe de unidad, y siempre con la idea de sacar beneficio, he aquí lo que le dijo su jefe, a propósito de cómo actuaría con el personal bajo su responsabilidad: “Te recomiendo que les des cocaína en polvo, como hacía yo contigo; yo te puedo vender un kilo a muy buen precio y tú se los administras y adulteras como quieras. Tu meta comercial debe ser que trabajen a cambio de la droga; si lo consigues, serás rico, Martín” (47). Funcionó muy bien el negocio y se hizo dinero. Pero luego robó en la empresa y huyó, como nos informa la supuesta Amelia en el intento de convencer acerca de la veracidad de los hechos, antes de prorrumpir en lágrimas: “por eso se ha venido a Madrid y se ha escondido en nuestra casa. Ésta es la verdad” (47). Al final, no se sabe exactamente donde quedan los límites entre lo real y lo puramente imaginario en la historia de Martín. El problema es que como decíamos antes, el protagonista hizo esta larga carta con el objetivo de atraer al psiquiatra quien consiguió encontrar la casa de los Úbeda. Tras incorporarse a ella, la supuesta Amelia le invitó a sentarse, confesándole que su hermano no tardaría en llegar. Pero en sus charlas, el psiquiatra se conmovió y empezó a consolar a ‘Amelia’, luego a besarla hasta un momento cuando descubrió lo siguiente: “Quiero decir que cuando me quise dar cuenta tenía mi lengua dentro de la boca de un hombre. Yo no sé si usted se lo había imaginado, pero yo desde luego ni siquiera había sospechado que Amelia pudiera ser

¹¹⁸ La descripción de Martín Urales de Úbeda como prisionero y manco tiene clara connotación intertextual y nos hace pensar en Miguel de Cervantes, hecho manco, también de la mano izquierda, después de la batalla de Lepanto en 1571 y luego capturado por piratas turcos en 1575 y hecho prisionero en Argel. Del mismo modo, como nuestro protagonista, instalado luego en el sur de España, notamos que Cervantes, tras sus cinco años de cárcel se instaló en Sevilla donde consiguió el trabajo de proveedor de las galeras reales. Cabe recordar que Ramón María del Valle-Inclán también era manco de brazo izquierdo, brazo que perdió en 1899, en una riña con Manuel Bueno en el Café Montaña en la Puerta del Sol. En el terreno de la ficción, es dable encontrar algunos personajes mancos, en la literatura posmoderna, como es el caso, por ejemplo, de Enrique Tenorio, el protagonista de *Lejos de Veracruz* de Enrique Vila-Matas, etc.

un hombre” (48). De hecho, el psiquiatra pide la colaboración del lector, al darse cuenta que por las artimañas de nuestro personaje, se había encontrado ante dos realidades. Los juegos entre realidad y ficción se notan también en varios pasajes de *Ventajas de viajar en tren*. Es relevante el caso de Helga Pato quien confunde las identidades de narrador, autor y personaje. En efecto, es estudiante española de 29 años y en una feria de libro en Frankfurt, se acerca a un stand para solicitar una firma de su autor preferido, W, 52 años, famoso escritor de izquierda. En vez de la firma, este le dio su dirección, lo cual era el principio de una relación que se convertiría luego en matrimonio. Helga, al relacionarse “con su autor favorito, [no se daba cuenta de que] se había enamorado del narrador, y se casó con un personaje” (66), como dice el narrador.

El carácter enigmático de Martín culmina con la idea de su segunda muerte, tras la primera en la que le aplastó el camión, cuando lo visitó el escritor W. Ahora, tras la visita de Helga, se produce un incendio, en el sótano, del que se salva ella. El narrador nos describe la muerte de Martín, carbonizado y transportado en una de estas bolsas de su basura, luego enterrado. Para olvidar todo lo ocurrido, Helga decide alejarse por una temporada fuera de Madrid y al volver, pasa a la Clínica Internacional para firmar algunos documentos relacionados con el protocolo de la rehabilitación de W en la sociedad. Al volver a su casa, encuentra de nuevo a Martín en el mismo tren, lo cual confirma que no había muerto. En definitiva, se puede hablar aquí del papel engañoso de la literatura que nos da a veces la impresión de describir cosas que hayan sucedido realmente. Todo esto se puede interpretar como una pura fantasía del propio narrador y de los personajes en sus intentos de mostrarnos otro mundo distinto creado por sus trampas.

En *Un momento de descanso*, la duplicación del mundo se hace a través de la presentación de la propia ‘realidad’ del texto como falsa. Cifuentes está comprometido en aportar luces sobre el caso Desmoines, lo cual implica hacer investigaciones sobre la veracidad del discurso de Castillejo. Como se sabe, “En realidad lo que Desmoines quería era corregir un error de la naturaleza, una equivocación de la Historia. Y para ello dedicó durante años a borrar cualquier resto, cualquier documento, cualquier huella del paso de Castillejo por el mundo” (195). Se trata de un conflicto entre lo sucedido y lo inventado, y Cifuentes se interpone como árbitro. A través de las fotos y documentos que obtiene en casa del suicidado, con la ayuda de Mariona, la secretaria del departamento, se ve claramente una preocupación por hacer un trabajo de historiador,

con el fin de restablecer los hechos tales como sucedieron. Pero tanto las dificultades de conocer o de identificar a las personas en la foto del grupo en el patio del colegio, como algunas insuficiencias observadas en la partida de nacimiento de Claudio Castillejo- superposición de dos números en el documento, ausencia de la fecha de nacimiento- y el certificado de defunción del mismo, establecido en Virginia, cuando se sabe que ha muerto fusilado en España, plantean serios problemas de restitución de la verdad. Pero ya hay que mencionar que dichos documentos eran falsos, como cuenta Asterio, cura y antiguo profesor de Claudio y del propio Florencio:

Asterio no encontró explicación a la partida de defunción que Cifuentes había hallado entre los papeles de su hijo [del hijo de Claudio Castillejo]. Y tampoco se explicaba de dónde había sacado la partida de nacimiento: el original había desaparecido, como habían desaparecido la partida de bautismo, la de matrimonio, su nombramiento por el Ministerio de Instrucción, sus publicaciones, su expediente universitario o sus títulos académicos. Si a principios de los años cincuenta alguien hubiera buscado una fe de vida de Claudio Castillejo, ya no hubiera encontrado nada (196).

Como se ha podido comprobar, se trata de las huellas de toda una vida que han sido borradas con el propósito de esconder la verdad en detrimento de otra ‘realidad’. Huelga recordar que el restablecimiento de la justicia había sido el propósito de la vuelta de Florencio Castillejo a España. De este modo, los documentos, aunque falsos, no son tan negativos en la medida en que ayudaron a conducir a Cifuentes al cura.

En conclusión, son varios los procedimientos utilizados por nuestros personajes para crear otros mundos. Si descartamos los textos de los personajes interesados por temas literarios, donde presentan mundos comparables o ajenos a los suyos, sus propias actitudes en relación con su entorno y otros personajes dejan trasparentar otras realidades. Son, por ejemplo, los fingimientos, las fantasías, las percepciones, etc. que lo posibilitan. Del mismo modo, el deseo de presentarnos otras facetas del mundo se hace a través de la mentira, el camuflaje, el disfraz, donde no parecen distinguirse los hechos que se nos presenta o que vemos. Para acceder a la realidad de los acontecimientos, por ejemplo, se recurre a testigos. Pero aparte de estos, podemos decir que a través de relaciones de la literatura con el público, el lector también crea su propio mundo a partir del texto. En este sentido, pueden diferir las impresiones de los unos de los otros, lo cual contribuye a alargar el horizonte de los mundos posibles de los que hablamos.

5-7- El mundo a través del proceso de lectura

Generalmente, la metaficción se centra en dos ejes principales: por una parte, las estructuras lingüísticas y narrativas donde el código, el signo y el referente tienen gran importancia. Por otra parte, el importante papel del lector que da significado al texto y que al mismo tiempo forma parte íntegra del mismo. En este sentido, participa plenamente, intelectual, imaginativa y afectivamente en el proceso de creación del texto que es autorreferencial y dirigido al lector a la vez. Como apunta Lyotard, “Reading and writing belong to the processes of ‘life’ as much as they do to those of ‘art’ ” (1984: 5). Este intento que tiende a separar vida del arte encontrará limitaciones, sobre todo en la medida en que los procesos de escritura y lectura que abundan en nuestros textos encuentran sin duda su referencia en la realidad. Hablando del lector, dice que “On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the ‘art’, of what he is reading: on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience. In fact, these responses are shown to be part of his life experience” (1984: 5). En este sentido, Lafuente, parafraseando a Blanchot, mencionaba que la novela que no se ha leído es como una novela que no se ha escrito¹¹⁹ (2004: 53). La obra abierta de Eco también implica al lector en este proceso de creación. Según Lozano Mijares, la teoría semiótica de Umberto Eco se inscribe en la misma perspectiva y abarca tres elementos: “La apertura o formatividad, la semiosis ilimitada y el lector” (2007: 82). En este sentido, el lector se convierte en un demiurgo ya que tiene la posibilidad de ofrecerle al texto, que desde luego queda abierto por la infinitud polisémica de sus palabras, un abanico de interpretaciones. En el mismo orden de idea, cabría en el presente contexto el deconstruccionismo de Derrida donde se anuncia la muerte del autor. Como apunta Lozano Mijares, “el consumidor debe reelaborar y combinar los textos, por lo que el *collage* se convierte en el instrumento hermenéutico por excelencia” (2007: 83). Los fuertes rasgos autobiográficos de nuestro corpus se interpretarían desde luego como una lucha propia por parte de nuestros autores contra su muerte anunciada por Derrida.

¹¹⁹ En este sentido, es de suma importancia la reflexión de Zavala, capital para la comprensión del diálogo existente entre obra y lector: “La crítica dialógica habla, no acerca de las obras, sino a las obras o, más bien, con las obras; se niega a eliminar cualquiera de las dos voces en presencia (...); el autor es un ‘tú’ y no un ‘él’, un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos. Pero el diálogo es asimétrico, ya que el texto del escritor está cerrado mientras que el del crítico puede seguir indefinidamente” (1991: 150).

Hablando de la teoría de la lectura de Picard, dice Jouve: “ Le lecteur, pris comme concept, est divisé en *liseur* (part du sujet qui, tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieur); *lu* (inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte); et *lectant* (instance de la secondarité critique qui s’intéresse à la complexité de l’œuvre)” (1992: 81). En la concepción de Bajtín, el ser humano por sí solo no sabría sentirse completo fuera de sus relaciones con el otro. A través de los demás, tomamos conciencia de nosotros mismos o de nuestra plenitud. Y para aludir a esta concepción antropológica del ser, menciona Jouve que “l’écrivain construit l’être romanesque en deux temps: il commence par s’identifier à son personnage (se mettant à sa place, imaginant ce qu’il peut sentir, penser) pour réintégrer ensuite sa position propre (d’où il voit le personnage comme un autre distinct de lui-même)” (1992: 35). Después de la primera fase en que el autor se identifica con su personaje, llega una segunda fase del que se aleja, y es lo que llama Todorov ‘exotopie’ (1981: 146). Allí mismo empieza el papel del lector, ya presente desde el proceso de creación del texto como hemos advertido. Para una mejor comprensión del concepto de referente ficticio, donde el lector cumple una función importante, nos explica Lavis en la cita siguiente:

Le référent dans un roman, c’est donc l’ensemble des actions, situations, personnages, objets, sentiments...qui constituent la fiction du récit, mais qui, en dépit de leur caractère fictif, me sont présentés comme réels. Ce référent -d’une manière analogue à ce qui se passe dans le discours quotidien- se trouve limité et précisé par son contexte naturel qui est l’ensemble du récit. Mais, par ailleurs, ce référent-dans la mesure où il est fictif, ou, plutôt, dans la mesure où moi, lecteur, je prends conscience qu’il est fictif-acquiert, comme le référent du discours poétique, une généralité qu’il n’a pas, ou pas souvent, dans le discours quotidien; et, par là, il fait appel, d’une manière plus large, à ma connaissance du monde, à mon expérience d’être humain (1971: 19).

El papel de la lectura o del lector también ha constituido una de las preocupaciones de los propios seres de la ficción. A este respecto, se puede ver, por ejemplo, a un personaje de Arturo Pérez-Reverte dirigirse a otro personaje. Dice: “Escucha, Corso: ya no hay lectores inocentes. Ante un texto, cada uno aplica su propia perversidad. Un lector es lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto. A la información que le proporcione el autor, siempre añadirá la suya propia” (1993: 457). Para crear cierta compasión en el lector y su complicidad a la vez, Millás, a través

de sus protagonistas, procede, en ocasiones, presentando los hechos desde cierta distancia. Lo hace mediante relatos, recortes de periódicos o sucesos imaginarios que transcurren en la mente de dichos protagonistas y hablan de temas acaecidos no solo en un pasado reciente de España sino también susceptibles de ser universales. Y en este último caso, el ejemplo que más nos llama la atención es la historia del bebé secuestrado, de los recortes de periódicos en la revista *Selecciones del Reader's Digest*, recreada en *El mundo* (179-185). Pero al mismo tiempo, estos protagonistas terminan por dar la impresión de parecerse o de confundirse con los sujetos que sufren dichas injusticias. Es el caso de Juanjo quien, al hojear el periódico, acerca lo contado a la realidad mediante imágenes, ejercicio ante el cual se interroga: “¿Cómo era posible que, habiendo sólo letras, yo viera solamente imágenes?” (182). Y al fin y al cabo, él mismo tiene la sensación de haber sido ese bebé robado. En breve, es una técnica consistente en presentar un suceso pasado desde cierta distancia, pero que termina suscitando la compasión de personas ajenas al tiempo en el que ocurrieron los hechos, con el fin de producir cierto impacto en ellos. La finalidad de la lectura es también la de cambiarnos, como se ha podido observar en este ejemplo.

Con todo, el afán por la literatura y singularmente el papel de lector nace de la obsesión por escribir, convertida en un hecho recurrente en los personajes millasianos y de Orejudo. Si escribir potencia su ego y les confiere visibilidad social, una existencia e identidad propias, del mismo modo, la actividad de lectura cobra una importancia en este proceso. Este juego de textos inscritos en otros textos plantea no sólo el problema del lugar de la realidad en de la ficción, sino que también resulta una indicación que permite al lector concluir que todos estos seres narrados son reductibles a un puro ejercicio lúdico de virtualización. Por encima de esta virtualización y a ejemplo del mundo que se crea el lector, se advierte un deseo profundo por parte de estos personajes de construirse un mundo propio en que ellos mismos van a ser los que tomen las decisiones y dicten sus visiones a través de su pluma. Los propios deseos de hacer participar a los lectores pueden ser una forma de acercar la imagen del libro al mercado.

5-8- Literatura y comercio

Las relaciones entre la literatura y el público han variado a lo largo de la historia. Si en los siglos anteriores el propósito del arte era más el de informar o educar, de acuerdo con las diferentes corrientes de pensamiento, en el mundo actual, sin embargo, varios factores apuntan a que se trata también de la búsqueda de dinero. Del mismo

modo, si el arte y, específicamente la literatura es la representación, en cierto grado, de la realidad, no cabe duda de que este arte en sí está sufriendo una grave crisis, de cara al mercado, en cuanto a sus cualidades se refiere. En la medida en que si salimos del marco original en el que nace el arte, hay mucha probabilidad de que rompamos con las propias reglas artísticas. Pero más allá de todo, existe una larga cadena que sufre las consecuencias del descuido del arte. Como apunta Gullón, se trata de un “daño causado al libro literario, concretamente a la novela, y a los principales agentes del mundo de las letras, el autor, el crítico, el editor y el lector...” (2004: 13). Como se puede notar, este daño, originado por el comercialismo cada vez más creciente, hace que en numerosas ocasiones las mejores obras ya no sean las que más éxito tienen. De lo que se trata en este apartado es de evocar cómo estos aspectos, sujetos a una crisis de identidad del sujeto contemporáneo, aparecen en nuestras novelas. Como se sabe, la literatura, aparte de ser un producto de la conciencia, también tiene por finalidad el consumo. Desde luego, es importante recurrir a la sociología de la literatura que toma la sociedad, de acuerdo con Castellet, como “meta de llegada” (1976: 157). La sociología de la literatura estudia de forma sistemática las relaciones entre literatura y sociedad. De este modo y de acuerdo con Cros, “abarca un conjunto complejo y heterogéneo donde coinciden algunas de las grandes disciplinas de las ciencias sociales (historia social, historia de las ideas, lingüística, filosofía, psicología, semántica, semiología,...” (En Caparrós, 1989: 127). Sabido es que los media ejercen gran influencia en los escritores de hoy, que se nutren de varias fuentes de información, como es el caso de Internet- fuera del alcance de los escritores de hace pocas décadas- y otras formas que le proporcionan más datos no solo sobre su campo sino también sobre otras áreas de la sociedad. Esta situación cambia su visión, su forma de escribir, sus textos que se llenan de referencias extraliterarias (López Ribera, 2011: 46). Es cierto que entre muchos de estos jóvenes escritores, existen algunos cuyo objetivo no se resumiría tan solo a las necesidades comerciales. Señala Santos Alonso “[que] la novela sea necesaria y cumpla la función de denuncia y compromiso que le corresponde, pero también contribuya al conocimiento y la liberación personal del individuo” (2003: 304). Hechos estos planteamientos, existen varias escenas en nuestros textos donde lo único que les preocupa a los personajes o agentes literarios es la búsqueda de beneficios. En Millás, por ejemplo, nos encontramos más ante el ámbito de la búsqueda de la fama. Si en *Lo que sé de los hombrecillos* la obsesión del narrador por escribir sus artículos justifica en cierta medida el deseo de descubrir la relación entre la economía y el huevo de la

gallina, notamos sin embargo que se trata de un narrador ya famoso, en comparación con el de *El mundo* que empieza a situarse por este camino. Su viaje a Estados Unidos para dar una conferencia justificaría en cierta medida el principio de esta celebridad. Por el contrario, en *Laura y Julio*, estamos ante un ejemplo distinto. Existe cierto grado de la presencia comercial en el texto. Ello se vislumbra ya a partir de la concepción de Julio acerca de la función del escritor. Ya que si Manuel pretende ser un escritor sin necesidades de ganarse la vida, no puede considerarse escritor en el sentido pleno de la palabra. Por otra parte, en Orejudo, es una cuestión planteada de manera directa. Como vimos en alguna ocasión, por ejemplo, el comportamiento de Helga Pato en *Ventajas de viajar en tren*, preocupada más por los espacios blancos del libro en los que cabe insertar publicidad es sintomático de ello.

En suma, si nuestros personajes también se interesan por el aspecto comercial de sus libros, tenemos razones de pensar que del mismo modo se puede leer una dimensión mucho más amplia. Porque a nuestro parecer, la liberación personal del individuo de la que menciona Santos Alonso se relacionaría con la apertura del ser humano, a través de su interés por acercarse al otro, como veremos en el siguiente apartado dedicado a ver la relación entre literatura y globalización.

5-9- Literatura y globalización

La literatura se convertiría en un elemento gracias al que se puede ver de manera positiva estas relaciones entre pueblos. Una de las funciones de la literatura no es sólo la de mantener la lengua como patrimonio colectivo sino también su papel en la construcción de la identidad de los propios pueblos. Como opina Eco, “La lengua va donde quiere ir, pero es sensible a las sugerencias de la literatura. Sin Dante no habría habido un italiano unificado. La literatura, al contribuir a formar la lengua, crea identidad y comunidad” (2002: 11). Este ejemplo también puede comprobarse en España con el papel que jugó la literatura, entre otras disciplinas, en la fijación del castellano como idioma nacional. Hoy en día, la literatura, aparte de nutrirse de más fuentes como se puede notar, integra en ocasiones a seres pertenecientes a otros espacios culturales. Hemos tenido la ocasión de comprobarlo tanto en el uno como en el otro de nuestros dos autores. En efecto, si tal es el caso, lo podemos justificar tanto por la influencia de las diversas fuentes en sus distintas formaciones intelectuales como en su propio interés con el fin de colmar cierta inquietud. Lo hemos comprobado a través de la alusión a lo largo de sus textos a autores o a libros bien conocidos, lo cual no se

limitaría desde luego a una mera forma de presentarnos los hechos de esta manera. Cuando los personajes de dichos mundos exteriores no actúan directamente en los textos, son evocados y a nuestro juicio, es significativo en el contexto actual en que las fronteras tienden a borrarse. Si dejamos al lado el carácter multilingüístico de España, donde es posible encontrarnos ante conflictos de identidades observables en los textos, también se puede notar la presencia de personajes asiáticos, americanos o africanos. Es el caso de los textos que analizamos, y específicamente *Ventajas de viajar en tren* de Orejudo, que hace referencia a otros horizontes. En efecto, *Ventajas de viajar en tren* deja a ciertos personajes expresarse, y entre ellos aparece un africano, Mikeli. La falta de exactitud en la identidad del personaje, representado por varios nombres, es de por sí evocadora. Es un personaje que arrastra toda una ideología, ya visible a través de su forma de hablar. Su lenguaje lo traiciona, por decirlo así, aclarando desde luego sus orígenes africanos. Su modelo es el futbolista del Real de Madrid, Salgado, lo cual explicaría el nombre que lleva. Las circunstancias en las que se le presenta pone de relieve cierto problema de actualidad en la sociedad de hoy: el de la inmigración. Se nos presenta cómo llega por el sur de España, se dedica a ciertos trabajos con el fin de integrarse en la sociedad que lo acoge. Desde este punto de vista, si el texto muestra cierta explotación del ser humano por sus semejantes, del mismo modo se trata de la integración en un mundo nuevo, en que cada cual viene con lo suyo, en el espíritu de la globalización. El comportamiento de Mikeli se relacionaría con la reflexión de Baudrillard quien se apoya en la parábola del Pueblo de los Espejos de Borges (donde los vencidos, al estar por el otro lado del espejo, acaban por convertirse en los vencedores), para concebir su relación del hombre blanco con el negro. El blanco, por la sed por su hegemonía, por una parte a través de actos históricos como la esclavitud, la colonización, la descolonización, y por otra parte a través de la propagación de sus valores religiosos, democráticos y económicos, etc., no hace más que carnavalesarse. Por su parte, el negro, al imitar al blanco en todos sus aspectos, lo canibaliza, de manera que al final la cultura occidental sale perdedora y se descompone paulatinamente: “Y la globalización¹²⁰ no es más que el teatro de esta descomposición, de esta farsa consecutiva de la historia” (2009: 49). Por otra parte, el hecho de presentar *Un*

¹²⁰ La definición que dan Aseguinolaza y Rábade Villar a la globalización explica mejor, a nuestro juicio, estas interrelaciones: “situación contemporánea en la que sobresalen características como los desplazamientos masivos y frecuentes de unas partes a otras del planeta-migraciones, viajes breves de carácter profesional, vacaciones, etc.-y la explosión de los media. Ambos factores, basados en el desarrollo tecnológico, han contribuido poderosamente a alterar la percepción social del entorno de cultura y, en consecuencia, también de la circunstancia a la que ésta debe responder” (2006: 122-123).

momento de descanso en dos polos, EE.UU. y España, se relaciona también en cierta medida con el problema de la globalización. El protagonista viaja a EE.UU. donde tiene que contribuir a la expansión de la cultura española. Se trata de presentar a un autor con las inquietudes de la mayoría de los españoles actuales sobre cierto período reciente de la historia del país. Quizá sea una forma tácita de invitar a la comunidad internacional a que reflexione también sobre este problema.

Por otra parte, la figura de la estudiante negra, Nela Williams, también puede suscitar varias reflexiones. Ya al presentarla como sujeto perteneciente a la raza negra, frente a la ‘injusticia’ achacada a su personalidad, se puede pensar que nuestro autor está subrayando una situación aún vigente: el racismo. De hecho, varios personajes en el texto piensan que nuestra estufiante está sufriendo el racismo. Pero como hemos tenido la oportunidad de entender, la verdadera razón de la dimisión de Cifuentes es el hecho de no haber querido ceder al chantaje de Nela, apoyado por toda la plantilla de los profesores de Missouri. Además, el problema de Nela podría hacer pensar, en cierta medida, en el feminismo. En suma, al presentar los hechos de este modo, es posible que Orejudo quiera llamar la atención sobre ciertas cuestiones fundamentales que siguen preocupando en casi todas las sociedades actuales: el racismo, el feminismo y los derechos de las minorías.

En definitiva, el presente capítulo nos ha permitido presentar los diferentes mundos hechos posibles a partir de nuestros textos. Para acertarlo, nos hemos basado en la teoría de los mundos posibles de Garrido Domínguez. Por una parte, hemos notado que la proliferación de mundos se origina a partir de la literatura, consistente en crear un espacio propio, basado en la realidad a la que representa. En efecto, los ejemplos más ilustrativos son las obsesiones de los personajes en escribir textos que reflejen la vida en la que viven o en presentar simplemente otros mundos ajenos a los conocidos. Del mismo modo, el hecho de que manifiesten intereses por el cuento, por volver a la oralidad también es otro medio del que se sirven para llevarnos a otros mundos. Por otra parte, si excluimos el aspecto literario en sí, varios son los ejemplos de los que se sirven nuestros personajes para crearse otros mundos o para revelarnos otras facetas de la realidad. De manera general, los procedimientos que más lo ilustran son las imitaciones, los fingimientos, las fantasías, las percepciones, etc. De hecho, en ocasiones, estos procedimientos multiplican la realidad, a través de espejismos y autorretratos donde todo parece confundirse con todo: se borra la frontera entre la realidad de los textos y

otra realidad posibilitada por los procedimientos arriba mencionados. Al final, nos encontramos ante la virtualización de la propia realidad. Se puede decir que la intención de nuestros escritores de acercar la literatura al mundo, a los hechos, se sitúa más allá de que la literatura sea un producto social. Al hacerlo, su objetivo sería sin duda el de intentar salvar la historia que corre el peligro de ser suplantada por el desarrollo creciente de la cibernética actual, provocando así su desaparición. Por otra parte, como veremos en el capítulo siguiente, el hecho de crear otros mundos significaría su desconfianza en el medio donde viven y a la vez su anhelo de proponer otro mundo.

CAPÍTULO VI: LA DIMENSIÓN IDEOLÓGICA

“No hay hallazgo ideológico que no esté precedido en alguna medida por un hallazgo formal” (Juan José Millás, 1987: 66).

El presente capítulo pretende sacar a luz la dimensión ideológica de los dos autores¹²¹ en que se ha basado el trabajo. Para acertarlo, recurriremos a la interpretación¹²², y concretamente nos basaremos en los datos novelescos¹²³ que constituyen nuestro corpus, datos que iremos confrontando con la realidad sociohistórica en la que encajan las obras analizadas. Se tratará, en opinión de Vega, de escuchar al narrador en el mundo ficticio y al autor en el mundo real (2003: 115). Pero antes de abordarlo, conviene recordar brevemente que la sociocrítica, que es el método en el que nos apoyamos aquí, se da por objetivo buscar las huellas sociales e históricas en el texto. Desde luego, se tratará de buscar los proyectos de sociedad o las visiones de los mundos de nuestros escritores. La visión del mundo, entendida como el “Conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a otros grupos” (Cros, 2009: 67). La visión del mundo de los sujetos transindividuales nace, en efecto, del conjunto de los seres humanos situados entre los dos extremos siguientes, influenciados por significaciones libidinales: los enfermos mentales y los creadores.

La presencia de estas huellas de la realidad pueden considerarse, generalmente, un signo de compromiso por parte del escritor. Sin embargo, el compromiso no siempre debe pasar necesariamente por una lucha o reivindicación directa de sus personajes. Millás, por ejemplo, se basaba ya en un recurso que consideraba eficaz, el que consiste en criticar de manera indirecta la realidad. Ejemplo de ello es el procedimiento que utiliza en *Visión del ahogado* para describir la descomposición del franquismo a través

¹²¹ Para situar la relación existente entre estructuras discursivas y sociales, es conveniente mencionar a García Berrio y Hernández Fernández cuando exponen que la literatura “no sólo refiere aspectos del comportamiento y la experiencia de los hombres a través de unos seres de ficción en algún sentido ejemplares (...), sino que, al mismo tiempo, ilustra sobre modos de la actividad imaginativa, sentimental y expresiva de una especie particularmente sensible de personalidades que son los escritores” (2004: 18).

¹²² Ricoeur relaciona la interpretación con la hermenéutica como leemos: “Denomino hermenéutica (...) a toda disciplina que procede por interpretación y doy a esta última palabra su sentido fuerte: el discernimiento de un sentido oculto en un sentido aparente” (1975: 169). De manera que la hermenéutica está relacionada con la construcción del sentido mientras la ideología, como veremos, remite a la atribución de valores.

¹²³ Véase a Bajtín, cuando afirma que “El dominio de la literatura y -más ampliamente- el de la cultura (de la cual no puede ser separada la literatura), constituye el contexto indispensable de la obra literaria y de la posición en ésta del autor, fuera del cual no se puede entender ni la obra ni las intenciones del autor reflejadas en ella” (1975).

de la descomposición de una pareja cuya relación estaba basada en ideales políticos; pues, conforme se deterioraba ese ideal de lucha, iban dándose cuenta de que nada les unía más (Beilin, 2004: 67). Desde este punto de vista, podemos correr el riesgo de decir que ese procedimiento podría aplicarse incluso a sus obras más recientes como es el caso de las que analizamos en el contexto de la presente reflexión. Si bien en ellas no aparecen de manera directa alusiones a reivindicaciones pero las reflexiones y actuaciones de sus personajes proponen cierta lectura. En este sentido, la interpretación interviene, con el fin de intentar buscar huellas de ese compromiso. Leguna hacía ya esta observación, al hablar de Camus, conocido por su compromiso social a través de actos concretos (su revista *Le Combat*, por ejemplo, se explica de por sí por el propio significado del título), pero en cuyas novelas no se podía encontrar “moralina o consignas [sino] la emoción de la literatura, (...) el desgarramiento humano de sus personajes...” (2004: 75). En el mismo orden de idea, Leguna cita a Raymond Williams, en relación a su *Cumbres Borrascosas*, al mencionar que “Comprender las transformaciones históricas no significa ponerse a buscar hechos públicos directos y reacciones a ellas. Cuando existe una ruptura histórica real no tiene por qué buscarse en una huelga o en una revuelta. Puede surgir, radical y auténtica, en todo aquello que, aparentemente, alude sólo a experiencias personales y familiares” (2004: 76). Mencionaba Schoentjes que generalmente, como sucede en la conversación, la actividad de lectura también se hace ‘con alguien’. Este ‘alguien’, conocido como voz, locutor o texto, es la figura del autor implícito que intentamos destacar del texto. Incluso cuando nos encontramos ante un texto procedente de un país lejano y cuyo autor ya no existe, siempre tenemos cierta obligación de asociar el texto con su imagen, con el fin de entender sus motivaciones (2003: 125). De cara al papel del consumo, opinaba Vega que si cada lectura genera un sentido distinto, entonces el texto “no es una colección estática de signos sino el producto del encuentro dinámico de la mente del lector y de un sistema de signos” (2003: 115).

De todo cuanto precede, se puede entender de modo claro el lazo existente entre literatura y sociedad, esto es, las estructuras discursivas y las realidades sociohistóricas que las presiden¹²⁴. De hecho, si nos proponemos resaltar la visión del mundo de

¹²⁴ Son numerosas las ilustraciones que nos permiten entender la relación obligatoria entre ambas estructuras. Por ejemplo, Hutcheon, citando a Edward Said, mencionaba que “Texts are worldly, to some degree that they are events, and even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course, the historical moment in which they are located and interpreted” (1984: xiii).

nuestros dos escritores en el presente capítulo, es también un modo de detenernos en sus deseos de rescatar el tiempo, partiendo de los análisis que hemos hecho previamente en los capítulos precedentes, relacionados con los aspectos narratológicos, cuya importancia viene demostrada por Mitterand cuando menciona que “*Toutes ces marques de sujet, de personnages, de composition, de temps, d’espace et, bien entendu, d’écriture constituent une sorte de code du réalisme. Ce code canalise l’imaginaire du narrateur (...) attaché à faire concurrence à l’état civil, c’est-à-dire à donner à la fiction l’apparence de la réalité*” (1994: 5)¹²⁵. En otros términos, las coordenadas estructurantes son elementos arquitectónicos básicos de la novela. Son manejados por su autor en la construcción de su mundo. Pero urge mencionar que las obras literarias no son una fotocopia de la vida, una reproducción exacta de los rasgos de una sociedad dada. De este modo, la relación entre la vida del hombre y la literatura no es una relación de contenido sino de correspondencias, una semejanza de estructuras mentales. Así, podemos afirmar que el autor materializa en el texto, conscientemente o no, la realidad ideológica. De ahí el término de ideologema de Kristeva que es “esa función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales” (1981: 148). Abundando en el mismo sentido, para Bajtín, lo intertextual, “lejos de ser puramente inmanente, constituye el nexo entre la realidad ficcional y la no-ficcional¹²⁶, y está vinculado a lo ideológico; del mismo modo el concepto de ideologema nace del dominio ideológico” (Zavala, 1991: 132). Para acertar la ideología, la interpretación de nuestro corpus se hará mediante la confrontación de los datos analizados con otros datos que no sean forzosamente literarios, como señalamos ya, según los principios del inmanentismo esbozados por

¹²⁵ En el mismo prisma de apreciación, lo reconocía Patron, al citar a Galbraith, cuando afirmaba que “*Les personnes, évènements, expériences et expressions verbales fictionnels sont tous représentés et prennent vie à travers le langage du texte, et c’est le style de ce langage qui fait de chaque fiction une expérience différente, faite d’une texture différente, une relation différente entre le moi et le monde*” (2009: 251).

¹²⁶ Con el propósito de especificar la realidad del mundo de las novelas, Millás utiliza la expresión “realidad real” (2007: 10). La incapacidad de confiar a veces en nuestro espacio real, donde no se ve claramente la frontera que lo separa del ficticio, lo lleva a afirmar: “Mi barrio, quizá mi mundo, no era la realidad, sino una huella de la realidad” (2007: 10). Y es probablemente lo que lo lleva a decir en otras circunstancias, al hablar de esa “Realidad real” (2005: 13), que es más inconsistente que la de los libros. Esta dificultad de circunscribir la realidad, confundible con la fantasía se asemeja a las definiciones de Lacan, expuestas por Zavala, acerca de lo real y de la realidad. En efecto, en él, lo real significa lo que no se puede encajar o situar y la realidad no se relaciona con el mundo exterior que nos rodea, sino con lo que el sujeto acepta como su propia realidad. En un caso o en el otro, notamos el carácter subjetivo, abstracto e inasible de este concepto, de modo que en definitiva, “nuestra percepción de la realidad está condicionada por la fantasía” (2009: 85).

Barthes al mencionar que “(...) tout est acceptable pourvu que l’œuvre puisse être mise en rapport avec autre chose qu’elle-même, c’est-à-dire autre chose que la littérature : l’histoire (même si elle devient marxiste), la psychologie (même si elle se fait psychanalyse)” (1964: 250-251)¹²⁷.

El hecho de recurrir a otras ciencias para interpretar nuestro corpus¹²⁸ encuentra aún más sentido en la medida en que hacer una lectura de las novelas posmodernas resulta bastante complejo, ya que a diferencia de la novela realista o naturalista decimonónicas donde los hechos relatados no distan mucho del mundo a los que remiten, en el presente contexto, los hechos ficcionalizados se basan tan solo en unos fragmentos que corresponderían a nuestro mundo (Díaz Navarro, 2007: 29-30). El carácter fragmentario, pero también dispárate de los textos actuales, constituidos por *collages*, justificaría sin duda la definición otorgada por Calvino a la novela contemporánea, entendida “como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo” (1990: 121). Es probablemente en el mismo sentido que Barthes afirmaba por su parte que “la literatura contiene todos los saberes, si bien en un estado no científico: la literatura es una *Mathesis*” (2009: 143). El lazo entre el texto y estos saberes, o lo que es igual, las huellas de estos determinados saberes se explican por el que el texto es “un mecanismo perezoso (...) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [ya que] está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar” (Navajas, 1987: 76). Por eso, a la hora de interpretarlo, como nos toca hacerlo en el presente capítulo, el lector necesita recurrir a su competencia lingüística y enciclopédica, a su cultura para poder decir lo que no dice el texto en la medida en que, “La littérature est faite d’autant de silences que de paroles ; ce qu’elle *dit* prend son sens plein par ce qu’elle ne *dit pas*: et c’est précisément là ce qu’elle *veut dire*” (Barthes, 1970: 37). El silencio encuentra pleno sentido en la concepción de Sartre, en el sentido en que en él es donde se construye el texto. El silencio es capaz de producir más sentido que las palabras: “Y el objeto literario, aunque se realice a través del lenguaje, no se halla jamás en el lenguaje; es, al contrario, por naturaleza, silencio e

¹²⁷ El hecho de confrontar los datos novelescos con otros saberes, para entenderlos, puede explicarse o justificarse por el propio origen de los materiales de los que está constituido el texto literario: “El mundo de la obra literaria es un mundo total en el que todo el saber (social, psicológico, histórico) ocupa un lugar” (Barthes, 2009: 14).

¹²⁸ A este respecto, ya mencionaba Amorós, por ejemplo, que “la complejidad de la obra literaria no se puede explicar por completo con un método entera y exclusivamente sociológico” (1979: 96).

impugnación de la palabra. Así, las cien palabras de un libro pueden ser leídas una a una sin que surja el sentido de la obra; el sentido no es la suma de las palabras sino la totalidad orgánica de las mismas” (1967: 69). Por otra parte, la literatura se convierte en una perpetua interrogación de los hechos. “La littérature, c’est toujours une question à travers une réponse” (Barthes, 1970: 95)¹²⁹. Es, como se menciona la reflexión de Morris Zapp, al hablar de *El mundo es un pañuelo* de Lodge, cuando señala que “toda descodificación es una nueva codificación” (En Lodge, 2004: 95). En este sentido, como sería el caso de la conciencia en el texto, cualquiera que sea, la ausencia de sentido es impensable en el texto, del mismo modo que en el mismo, el sentido nunca es agotable. A este respecto y para dar cuenta del comportamiento jamás inacabado del sentido en el texto, es sintomática la imagen que utiliza el narrador de *El mundo*, en su infancia, al mencionar la insatisfacción a la que nunca había accedido su familia tras los numerosos traslados que efectuaba de un piso a otro en la casa de dos pisos en que vivían: “Hacíamos continuamente cambios de este tipo sin encontrarnos a gusto con ninguno” (11).

El texto tiene un vínculo enorme con la actividad de la escritura. Si escribir no es fortuito, en la medida en que toda escritura se dirige a un referente, del mismo modo escribir es desvelar y comunicar el mundo a través del lenguaje. La novela tiene como finalidad al ser humano, por lo que el propio lenguaje también está relacionado con el hombre. El lenguaje sirve de medio para la literatura cuyo centro de interés es el hombre. El lenguaje literario¹³⁰, o lo que es igual, la ficción, permite al ser humano conocer las múltiples facetas de la realidad circundante que no nos suele proporcionar el

¹²⁹ Vista desde este ángulo, la literatura se relaciona con la filosofía, permanente cuestionamiento del mundo, donde las respuestas aparecen como nuevas interrogaciones, según decía Karl Jaspers: “...the essence of philosophy is not the possession of truth but the search for truth, regardless of how many philosophers may belie it with their dogmatism, that is, with a body of didactic principles purporting to be definitive and complete. Philosophy means to be on the way. Its questions are more essential than its answers, and every answer becomes a new question” (1954: 12). Esta interrogación perpetua suscitada por el lenguaje se lee en Blanco Aguinaga, cuando señala que “Todo gira, pues, alrededor de la cuestión del lenguaje, de la contradicción que significa el que, a una vez, ese lenguaje nos remite a una realidad captada con radical-mecánica- objetividad en tanto que, de hecho, no nos remite sino a sí mismo” (2000: 511).

¹³⁰ En relación con la literatura, según opina Barthes, “el lenguaje no puede ser considerado como un simple instrumento, utilitario o decorativo del pensamiento. El hombre no preexiste al lenguaje, ni filogenética ni ontogenéticamente. Nunca topamos con este estado en que el hombre estaría separado del lenguaje, y elaboraría este último para ‘expresar’ lo que pasa en su interior: es el lenguaje el que enseña cómo definir al hombre, y no el contrario” (2009: 27). “La literatura (...) salva el instante del recuerdo, y convierte en historia, en relato, en impresión poética, en tensión, los recuerdos individuales y los colectivos” (Pozuelo Yvancos, 2004: 185). En el posmodernismo, si el narrador omnisciente conoce todo, “utiliza una visión panorámica, basada en el recuerdo” (Wahnón Bensusan, 1991: 103).

lenguaje cotidiano, donde las palabras que utilizamos suelen remitir a referentes propios a nuestra comunicación. A través de la ficción nos conocemos a nosotros mismos:

El creador literario se ve obligado a reproducir en su obra el esquema de relaciones (conceptuales, filosóficas, religiosas, etc.) existentes entre su interior y el tiempo en el que habita (...) la literatura de ficción, más que cualquier otra, permitirá reconstruir la imagen completa y total de una sociedad en un momento determinado. Y ello porque la ficción resulta el ámbito imprescindible que el ser humano debe conquistar para poder existir (Gómez Redondo, 1991: 149).

Por otra parte, al hablar del concepto de exactitud en literatura Italo Calvino ha presentado una reflexión sobre el estatuto del lenguaje. Aparece en la tercera de las seis propuestas esbozadas por él para el presente milenio. Según su opinión, el lenguaje es usado cada vez con menos precisión y consistencia, de ahí su propio disgusto por lo oral donde las palabras que utilizamos son más susceptibles de carecer el sentido de lo esperado: “...lo que más me molesta es oírme hablar. Por eso trato de hablar lo menos posible, y si prefiero escribir es porque escribiendo puedo corregir cada frase tantas veces como sea necesario para llegar, no digo a estar satisfecho de mis palabras, pero por lo menos a delimitar las razones de insatisfacción que soy capaz de percibir” (1990: 72). Esta situación sobre el lenguaje, de cara a su función en los textos y sobre todo a la consistencia de los conocimientos que vehicula, también está planteada por Lyotard. En efecto, parte del que tanto el escritor como el traductor, al oficiar en este proceso de yuxtaposición o disposición de palabras, lo hacen desde el bagaje de sus culturas respectivas y lecturas pasadas, que no están presentes. Y el pasado de estas lecturas, que implica a su vez el pasado de estas palabras, se encuentra dispuesto en sus memorias de las que pueden operarse ciertos olvidos. De manera que en el presente, los fragmentos que quedan no llegan a expresar completamente el pensamiento¹³¹. Lyotard, en esta larga cita que viene a continuación, se refiere a los mencionados casos, en los que resulta difícil saber, al elaborar o al corregir un texto, si el pensamiento que nace es realmente mejor que el primero o simplemente corresponde con absoluta exactitud a lo que se busca:

Cómo ese trabajo llamado «corrección», que también es la incorrección con respecto a la lengua reconocida y reconocible, se puede llevar a cabo, lo ignoramos. Cuando

¹³¹ En esta misma perspectiva y de cara a esta aparente contradicción, “Texts can be understood only when set against the conventional backgrounds from which they emerge; and...the same texts paradoxically contribute to the backgrounds that determine their meanings” (Hutcheon, 1985:24). Véase también a Schleusener (1980: 669).

tenemos que «corregir», tirar páginas a la papelera, sustituir una palabra por otra ya escrita y que parecía que quedaba bien, que gustaba, desaprobando y consiguientemente desautorizándose, para autorizarse con otra palabra, a lo mejor más corriente o más culta, más vulgar o más inesperada, el que escribe y se relee para escribir siempre «mejor», no sabe ni puede saber nada de lo que está haciendo al seguir esa obligación. Sabe que no se oye el pensamiento si no se escuchan las palabras (1996: 107)¹³².

A pesar de la preocupación arriba mencionada, no cabe duda de que sigue presente el carácter incompleto e inexacto del lenguaje en situaciones precisas. No solo lo hacen posible, como hemos notado, la insatisfacción del novelista italiano ante sus propias palabras, sino también y sobre todo la percepción, ilimitada desde luego, que tiene de sus textos. De esta forma, es evidente preguntarse si realmente, como piensa Calvino, la literatura puede llegar a ofrecerle al lenguaje su mayor significado, frente a lo que él denomina “‘peste del lenguaje que se manifiesta como pérdida de fuerza cognoscitiva y de inmediatez, como automatismo que tiende a nivelar la expresión en sus formas más genéricas, anónimas, abstractas, a diluir los significados, a limar las puntas expresivas, a apagar cualquier chispa que brote del encuentro de las palabras con nuevas circunstancias” (1990: 72). Prosigue Calvino diciendo que de esta epidemia pestilencial, es víctima la humanidad, por el uso, menos adecuado de las palabras, cuyo origen se encontraría en la política, la ideología, los *mass-media*, etc. Todo lo precedente, como podemos observar, explica aún más el carácter ambiguo del texto cuyo sentido les escapa a sus propios creadores. Ello podría explicar el que ante el carácter inasible del lenguaje, algunos escritores hayan propugnado los ‘pequeños relatos’ o ‘saber narrativo’ (Lyotard), sinónimo de desconfianza en los grandes relatos de carácter científico, del mismo modo que se haya llegado a una sociedad no solo gobernada por los *mass media*, sino también a una sociedad donde los textos literarios están llenos de estos medios tecnológicos, la radio, la televisión, el teléfono, cuyas voces pueblan textos hasta el punto de convertirse, en ocasiones, en actantes y verdaderos signos pluriacentuados.

Desde esta perspectiva, el signo es el elemento sobre el que se fundamentarán nuestras interpretaciones. En Foucault, por ejemplo, juega un papel importante en

¹³² “La idea, por vaga y provisional que sea, ya es un concepto verbal, y expresarla con palabras más precisas y específicas se torna en algo distinto de lo que era. Cada revisión posterior no es una reformulación del mismo significado, sino de un significado ligera y abismalmente distinto” (Lodge, 2004: 98).

cuanto se presenta para instrumento de conocimiento de las cosas y se interpone así para buscar las relaciones solidarias y de proximidad que ellas mantienen las unas con las otras. De modo que los propios signos se convierten en un puro juego de semejanzas, construidas en sistemas remitentes a tareas inacabadas como puede resultar la propia interpretación: “el lenguaje se propone la tarea de restituir un discurso absolutamente primero, pero no puede enunciarlo sino por aproximación, tratando de decir al respecto cosas semejantes a él y haciendo nacer así al infinito las fidelidades vecinas y similares de la interpretación” (Foucault, 1968: 49). El carácter ambiguo del signo, y por ende, del texto literario es el ejemplo de la respuesta de Manuel, en *El mundo*, escritor sin talento reconocido, quien, al contestar a Laura, extrañada de saber que es como un personaje literario, afirma: “-Que puedes ser entendida de muchos modos, todos ellos plausibles. Eres un texto cifrado” (15).

De lo precedente, cabe inferir la importancia de la presencia de la imagen de nuestros autores. Abordar el simbolismo ideológico supone, pues, como ya hemos visto, intentar rescatar ciertas figuras asimilables a los *alter egos* de nuestros autores, de ahí la importancia de la función-autor. A este respecto, Foucault destaca cuatro elementos, relacionados con el nombre de autor de un libro o un texto, que traducen lo que él llama la función-autor: (1) la apropiación: objeta que en los siglos anteriores, los textos estaban desprovistos de los derechos de autor, por ejemplo, que empezaron a tomarse en cuenta a partir del momento en que para escribir una obra, había que firmarla a través de un nombre. Por lo tanto, los escritores vinieron a ser castigables; (2) la falta de universalidad y constancia en todos los discursos y tiempos, en la medida en que en los siglos anteriores, por ejemplo, los textos literarios podían escribirse en el anonimato sin que dejaran de ser aceptados por los pueblos. Por el contrario, no era el caso con textos científicos, orientados en la cosmogonía, las enfermedades, la geografía, etc., que eran refutados porque se consideraba que carecían de verdad. Desde luego, dichos textos científicos carecían de función- autor, en la medida en que tenían que pertenecer a un conjunto sistemático. De hecho, los nombres de autores científicos no servían sino para nombrar teoremas, propiedades, etc. Por el contrario, la función autor funciona con los textos literarios, en la medida en que ante un texto literario, aparecen ciertas preguntas que suele hacerse el lector, acerca de la identidad de su autor, de sus orígenes, de cuándo se publicó el libro, etc.; (3) la importancia de la naturaleza del texto en la función-autor, ya que esta no es una pura construcción hecha a partir de lo que llama Foucault elementos de segunda mano. En los textos desprovistos de la función-autor,

por ejemplo, los deícticos remiten casi siempre al autor real, mientras que en textos literarios, aparece cierta complejidad al respecto. De hecho, aunque no siempre se puede hacer una relación directa entre narradores o personajes de un texto con su autor, sin embargo, varios son los rasgos o signos capaces de informarnos sobre la época histórica de este, a raíz de una compleja labor (en cualquier caso, los elementos textuales intentan siempre buscar el alter ego del autor, variable también a lo largo del texto en grados más o menos distantes de la figura del autor real): los comportamientos de los narradores, aunque en ocasiones estos son susceptibles de contar desde cierta perspectiva con el fin de sugerir algo, el tiempo verbal utilizado, las referencias espacio-temporales o ciertos rasgos temáticos, etc.; (4) el número determinante de figuras capaces de corresponder al ‘yo’ empírico, desde luego que al compartir los símbolos de determinada sociedad, los sujetos comparten en cierta medida las inquietudes de autores. La cita siguiente resume lo que hemos venido desarrollando:

la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar (Foucault, 1999: 345).

De todo cuanto precede, Foucault, en la época moderna, se apoya en algunos autores del siglo XIX (Freud o Marx) que considera productores de más textos, aparte de los suyos propios (habla de ‘transdiscursividad moderna’), por haber ejercido gran influencia en muchos otros textos del período mencionado. De modo que pasaría lo mismo con los dos autores cuyos textos analizamos en el presente trabajo. La recurrencia de ciertas figuras arquetípicas, tanto en el uno como en el otro, nos permitirá, por ejemplo, asociarles ciertas visiones o matices propios dentro del conjunto formado por otros autores con quienes comparten las mismas inquietudes. Allí radica también la propia función-autor entendida como una realidad transhistórica dentro de la cual caben ciertas interrogaciones propias a todas las épocas y a las que cada autor responde de un determinado modo. El punto de partida del tiempo en el que encajan nuestras obras sería la Guerra Civil española. En *Letre muerta*, por ejemplo, no pueden considerarse sin importancia las palabras de Seisdedos, cuando afirma que “Es

frecuente utilizar nuestra guerra civil como punto de referencia habitual para situar determinados acontecimientos...” (Millás, 2001: 64)¹³³. Del mismo modo, esta alusión también está presente en Orejudo. Este empeño por situar los acontecimientos en el pasado se situaría en la óptica de la búsqueda de la identidad y convenimos con Todorov cuando afirma que “La representación del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual (...) sino también de la identidad colectiva” (Todorov, 2000: 51). De hecho, como bien podemos comprobar, “La historia moderna, europea y americana, se halla centrada en torno al esfuerzo por alcanzar la libertad en detrimento de las cadenas económicas, políticas y espirituales que aprisionan a los hombres. Las luchas por las libertades fueron sostenidas por los oprimidos, por aquellos que buscaban nuevas libertades, en oposición con los que tenían privilegios que defender” (Fromm, 1987: 25). Esta situación, aunque aplicable a una época más grande, puede situarse también desde el período específico del franquismo, en que la lucha por la libertad se llevaba a cabo por las clases menos favorecidas.

Si Millás empieza a escribir a partir de la transición, podemos afirmar que por sus actuaciones, sus protagonistas representan el arquetipo del español indefenso del franquismo, pero también de la época de la democracia. A través de lo contado en las propias narraciones de sus angustias que ponen de realce un universo confuso, diremos que representan el hombre que no conoce su destino, su mañana. El hecho de dejar que hablen los personajes se asimilaría con la imposibilidad de construir un mundo lógico de valores. Son seres conflictivos que buscan sus señas de identidad. Del mismo modo, si los relatos de Orejudo parecen situarse en un período mucho más reciente, sin embargo, varios elementos nos enseñan que también su punto de anclaje sería la guerra civil, hecho determinante para la comprensión del sujeto español contemporáneo. Por lo que en un autor o en otro, el tiempo de partida se enmarcará entre 1936 y el momento actual en el que encajan los comportamientos de nuestros personajes. Del simbolismo ideológico, Jacques Soubeyroux nos dice lo siguiente: “Il s’exprime au sein du réseau lexical définissant les lieux de l’action dans le texte, par l’occurrence (parfois la récurrence) des figures archétypiques de l’espace à des représentations idéologiques plus ou moins conscientes” (1985: 39). Si el análisis de los personajes, de las instancias

¹³³ “La Guerra Civil de 1936 a 1939 fue, sin duda alguna, el acontecimiento histórico más importante de la España contemporánea y quién sabe si el más decisivo de su historia. Nada ha conformedo de tal manera la vida de los españoles del siglo XX y todavía está lejos el día en que los hombres de esta tierra se pueden sentir libres del peso y la sombra que arroja todavía aquel funesto conflicto” (1976: 9).

narradoras o del tiempo puede conducir a la significación profunda de la obra de ficción, de esta cita, se entiende sin vacilar que puede desprenderse también una ideología-o visión del mundo- a través de las diferentes representaciones diegéticas del espacio. Desde luego, existe una relación entre las estructuras ficticias que aparecen en la novela y la realidad histórica y socioeconómica en la que se encaja la misma¹³⁴.

Si el espacio es una de las categorías textuales que más permite relacionar las estructuras discursivas con la realidad social correspondiente, huelga mencionar que no deberíamos confundir los dos ejes que tienen sus leyes propias. Dicho de otro modo, el deseo de describir los acontecimientos narrados con mimesis, podemos decir, traiciona el que la novela no se resume en una ficción total. A este respecto, “il y a derrière ces tentatives de changer les représentations de l’espace la pression de l’histoire, le contexte idéologique, économique et social d’une époque” (Marti, 1996: 58). Los protagonistas, a pesar de encontrarse en espacios en que suelen presentar situaciones incómodas, probablemente con el objetivo de que se lea cierta denuncia, se particularizan también en ocasiones por su propia actitud. Tienen remordimientos después de haber perpetrado actos reprehensibles. Es sintomático, por ejemplo, la repugnancia del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* para con el segundo crimen que le obliga a ejercer su otra parte. Se niega a hacerlo, por el miedo al castigo, lo cual es una prueba de que es una sociedad que protege a los seres humanos. En el marco de este capítulo, abordaremos dos grandes partes: la crítica de la identidad social, por una parte, y la crítica de la identidad literaria, por otra.

6-1- Crítica de la identidad social

En este apartado, hablaremos de un conjunto de aspectos propios a la sociedad. A nuestro parecer y según las actitudes de los personajes a lo largo de las novelas, son probablemente elementos que nuestros autores quieren poner de manifiesto para mejor criticarlos. Empezaremos por el fatalismo, cimiento de los males sociales reflejados en nuestros textos, ya que en varias ocasiones tenemos la impresión de que nuestros personajes viven en medios sociales que no llegan a controlar. El *DRAE* define el fatalismo como la “actitud resignada de la persona que no ve posibilidad de cambiar el

¹³⁴ En este sentido, véase a Onomo-Abena cuando afirma que “Si l’on se réfère à tous les effets de sens qu’il peut produire, l’espace, en dehors de la fonctionnalité structurale de la narration, est l’une des catégories textuelles qui permet le plus facilement de mettre en relation les structures discursives et la réalité socioéconomique, c’est-à-dire une approche sociocritique de l’œuvre littéraire” (1999: 249).

curso de los acontecimientos adversos” (2001: 1043). Ello supone que el hombre vive en un medio cruel y las descripciones espaciales y temporales se encuentran, como hemos visto con los protagonistas millasianos y utrillanos, en consonancia con su estado anímico. A este respecto, he aquí lo dicho por ejemplo por Lezana Odriozola en relación con su lectura de las obras de Millás: “El hombre es un ser que vive en sociedad, necesita de los demás, pero las relaciones con el prójimo son conflictivas. La falta de comunicación, el ¿tú quién eres? [...], pone de manifiesto hasta qué punto llega la soledad, la incapacidad de relacionarse en el mundo, para conocerse...” (69). De esta reflexión, nos interesan más los conceptos de ‘hombre’, ‘sociedad’ y ‘próximo’, que configuran las relaciones en toda comunidad. Desde luego, las injusticias que puede experimentar uno es un puro reflejo de lo que pueden vivir o estar viviendo los demás, de ahí la noción de sujeto colectivo, como hemos advertido, clave para entender el funcionamiento mental de nuestros textos donde los propios personajes se sienten, en ocasiones, invadidos por otras voces o se ven simplemente hablar en nombre de una multitud que representan.

De manera simbólica, la noción de sujeto colectivo se nota, en *Lo que sé de los hombrecillos*, en nuevas colonias de hombrecillos que llegan a raíz de nuevas cópulas con la mujercilla y de la puesta de huevecillos por esta. Desde luego, el contacto entre el narrador y los hombrecillos, sometidos telepáticamente a mismas sensaciones, se hace posible gracias al hombrecillo. Veamos uno de los ejemplos característicos de ello: “Cada vez que un recién nacido se agarraba al pezón de la mujercilla, sentíamos en nuestros labios su calor y percibíamos con ellos su textura” (90). El narrador es un sujeto que parece sentirse a gusto estando en contacto con los hombrecillos. De hecho, en momentos en que se encuentra desconectado de ellos y siente la necesidad de restablecer el contacto, busca formas para llegar a ello. Ante el fracaso, deja fluir su estado anímico: “Les pregunté por qué iban y venían, por qué habían confeccionado ese doble de mí, ahora fuera de cobertura, por qué me creaban complicaciones que no sufrían, en apariencia al menos, el resto de mis contemporáneos” (102). Del mismo modo, nuestro narrador sabe que forma parte de un grupo social, de una generación. Por eso es sin duda por lo que no deja de preguntarse, de vez en cuando, si las demás personas estarían sufriendo los trastornos que él vive: “¿Vivirían el resto de las personas tormentos semejantes a los míos?” (127). De lo precedente, se puede leer su

deseo de representar a la colectividad, al conjunto de sus congéneres. Como hemos visto, el primer asesinato perpetrado en la obra se hizo desde la perspectiva del hombrecillo. Sin embargo, los repetidos deseos del narrador, de que el posible segundo asesinato se hiciera desde su perspectiva a él, fracasaron. En la medida en que el móvil de la salvación del viejo cojo de la muerte, ha sido la incapacidad del narrador para sufrir una transformación, al menos para percibirse tanto a él como al viejo en la dimensión de un insecto, estado de metamorfosis propicia para producir el crimen que resultaría también camuflado. Dice: “Éramos dos hombres, no dos bichos con artejos o apéndices. Si yo sacara el cuchillo, lo haría con una mano dotada de dedos, no con unas extremidades provistas de tenazas. Entonces comprendí que no era ése el día del crimen...” (147).

Por ejemplo, varios elementos nos dan cuenta de que en Millás los personajes ignoran su destino. Los personajes que salen de su casa y ya no llegan a encontrar el buen camino de regreso es un ejemplo sintomático de ello. La primera ilustración es la del alpinista, en el relato de ciencia ficción, en *El mundo*, perdido, atrapado por la nieve y acogido por una dama. En la misma obra, en la revista *Selecciones del Reader's Digest*, se nos expone el relato de un sujeto quien sufrió un ataque de amnesia y ya no sabía quién era, y a quien se llevaron a un lugar lleno de personas que padecían los mismos efectos: “Se trata de una especie de barrio por el que las personas deambulaban sin saber quiénes son” (187-188). Lo curioso es que cuando uno se recuperaba la memoria y le sacaban de aquel barrio, el nuevo espacio le parecía más áspero que el primero, por lo que al final todos aquellos que se recuperaban la memoria fingían seguir siendo amnésicos “para no hacerse cargo de la servidumbre de su vida pasada” (188). En la cama de Manuel, en *Laura y Julio*, tras imaginar que veía el rostro de la directora de cine con quien trabaja, Elsa, a Julio le despierta bruscamente el sonido de una llamada en el teléfono del escritor famoso, por lo que cuando abre los ojos, se encuentra aterrado por no recordar dónde se encuentra ni quién es (55). Casos similares estaban presentes ya en novelas anteriores del escritor valenciano. Existe un personaje, en *Volver a casa*, quien llama a Juan por teléfono para decirle que “no sabe quién es y pretende que [él] se lo explique” (Millás, 1990: 98). O de estas líneas, en *La soledad era esto*, que son una buena imagen, en que se imagina a “alguien que no puede verse del miedo que se da y que huye de sí continuamente como el que corre con la idea de desprenderse de su sombra” (Millás, 1988: 134). O también del caso de la protagonista,

Elena, en la misma obra, quien tiene miedo a salir de su habitación por el solo motivo a que no se la reconozcan a su vuelta (“Por eso me da miedo salir, por si no me reconocen al volver y me quedo sin identidad” (1988:155)). Esta falta de confianza podría tener origen en los años de la posguerra donde la dificultad de los españoles de medir el tiempo se observaba ya, un tiempo paralizado como dice la narradora de *El cuarto de atrás* al referirse al período mencionado del que dice: “[durante estos años] no soy capaz de discernir el paso del tiempo a lo largo de ese período, ni de diferenciar la guerra de la postguerra, pensé que Franco había paralizado el tiempo” (Martín Gaité, 1980: 133).

Por otra parte, otro movimiento, también importante en la historia de la Europa y las Américas contemporáneas puede haber influenciado a nuestros autores y por ende, a nuestros personajes¹³⁵. Se trata de las huellas que el mayo francés del 1968 - acontecimientos sucedidos en Francia en la primavera de del mismo año con la producción de una serie de huelgas estudiantiles que empezaron en la facultad de Nanterre y se contagiaron a la Sorbona, luego a numerosas universidades e institutos de Francia y del mundo¹³⁶, seguidas de confrontaciones con las universidades y la policía- dejó en muchos escritores españoles como piensa Sanz Villanueva. He aquí lo que opina de dichos escritores:

(...). Estos autores, que compartieron el utopismo de la última revolución occidental, tienen ahora la posibilidad –o la necesidad- de reflexionar de manera más distanciada sobre las consecuencias recientes de un compromiso que, de alguna manera –al menos

¹³⁵ Viene a propósito las siguientes reflexiones de Gutiérrez Flórez, al afirmar que “Este movimiento revolucionario que pretende no sólo ser una manifestación de protesta, sino además un deseo de cambiar las estructuras de la sociedad, tiene también su eco en España, aunque disminuido por la sordina que el régimen político imperante impone” (1992: 15).

¹³⁶ Huelga mencionar que dichos movimientos tuvieron repercusiones sobre los jóvenes de varios países y continentes e influyó luego en los escritos de aquellos que se convirtieron en escritores. Lo aprendemos de Holloway cuando menciona que: “Los novelistas de la Generación de los Setenta se formaron influidos por las limitaciones impuestas por el ámbito político-social dictatorial de los años cincuenta y sesenta. También fueron afectados por la paulatina apertura económica e ideológica de los mismos años. Muchos de ellos participaron en el creciente activismo de oposición y estudiantil de finales de los sesenta, activismo relacionado, al menos simbólicamente, con los movimientos contemporáneos en Europa y en las Américas” (1999: 20). Por otra parte, Millás no parece compartir mucho las inquietudes o los móviles de ese acontecimiento. De Asís Garrote, leemos la siguiente reflexión de nuestro autor al respecto: “No me siento muy cómodo dentro de planteamientos de este tipo (...). Preferiría que se llamara, por ejemplo, generación del 70, para quitarle al asunto todas aquellas adherencias que no guardan relación con nuestra literatura (...). Yo puedo sentirme cercano a algunos autores de mi generación, pero curiosamente he entrado en relación con ellos en los últimos años. De manera que los rasgos generacionales, que sin duda existen, habrá que buscarlos más adelante y quizá se llegue a la conclusión de que entre nosotros el denominador común era la diferencia” (1996: 393).

según la versión literaria que dan-, ha concluido en ámbitos que van del desencanto al fracaso (1989: 4-5).

De hecho, dichos sublevamientos estudiantiles coinciden en España con el crecimiento del número de estudiantes que se duplicó, pasando de 87.608 en 1962 a 168.992 en 1968 (1998: 312) como subrayan Fusi y Palafox. Esta escena está evocada en *El mundo* donde Juanjo y María José se encontraron en una huelga estudiantil en la avenida Complutense. Estos movimientos fueron violentamente callados por las fuerzas de seguridad y se puede decir que una de las manifestaciones de este fracaso de los reivindicadores es la actitud narcisista de los personajes millasianos, casi siempre en busca de puntos de referencia a través de su suplantación por otros personajes.

Por otra parte, la recurrencia de fantasmas y fantasías recreadas por Millás, no solo en las obras que analizamos sino en gran parte de toda su narrativa- y cuentística-, podría entenderse como un anhelo por su parte de buscar otras realidades distintas de las en que viven sus personajes y por ende de las nuestras. Del mismo modo, se puede leer una preocupación por la estrecha relación mantenida por ambos polos. De hecho, Millás considera que los propios objetos que nos rodean, antes de existir, han sido pensados, de manera que el pensamiento, constructo de la fantasía, precede la existencia: “esa zona que llamamos irreal es la que construye la que llamamos real porque todo lo que podemos ver son proyecciones de nuestros fantasmas (...). Todo fue un fantasma antes de ser un objeto real. De manera que lo que llamamos ‘imaginario’, no sólo es real sino que es la zona más grande de la realidad de la que nos están cayendo encima materiales del tiempo” (Beilin, 2004: 72-73). Los repetidos actos de fantasías son una manera de desconfiar de la realidad como indica el siguiente pensamiento del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos*: “(...) las ocupaciones de la vida cotidiana me parecían cada vez más ilusorias, más vanas, menos consistentes. Las veía, las podía tocar incluso, pero se deshacían entre las manos, como el humo. (...) pues la frontera entre lo real y lo irreal no era tan clara como la que separa el día de la noche” (133). Las fantasías sexuales con la mujer del narrador como protagonista, mediante masturbaciones y repetidos juegos con su ropa interior, vienen para justificar la distancia que les separa en el mundo real. Se puede pensar que la realidad es un constructo de esta mezcla de lo fantástico y lo real, característico de los sentidos, como se puede observar, donde al final resulta difícil descartar los elementos propios a cada mundo: “Esos juegos reales me llevaban al delirio, que constituía, paradójicamente, la materia prima de la realidad.

De este modo, los materiales de ambos mundos se combinaban, se amasaban, se amalgamaban, formando aleaciones de las que era imposible rescatar sus componentes originales’’ (134). En otras ocasiones, incluso, tenemos la sensación que la fantasía logra introducirse en el ‘mundo real’. Si en casi toda la novela el hombrecillo parece ser una entidad exclusivamente visible por sus semejantes, incluido el narrador, existen, sin embargo, unos cuantos pasajes que demuestran lo contrario. Cuando el protagonista desataba los paquetes comprados para la preparación del buffet con miras a la recepción de los colegas de su mujer, ésta se incorporó a la cocina y tomó una taza del armario. En él, se hallaba la parte diminuta de su esposo cuya sensación es la siguiente: “Yo me quedé literalmente sin aliento, y supongo que bastante pálido también, ante la posibilidad de que reparara [ella] en el hombrecillo. Cuando recuperé la capacidad de reacción, eché sobre él un paño de cocina...” (150).

A través de la presentación de dos dimensiones de hombres, la de hombre ‘normal’ y la diminuta, como hemos visto en *Lo que sé de los hombrecillos*, se puede leer el problema de la percepción de la realidad. No siempre lo que percibimos representa el objeto real en todas sus dimensiones. Pues, varía la percepción que cada una de estas dos dimensiones tiene de su entorno como podemos apreciar: “Pues bien, desde la perspectiva del hombrecillo, la casa se encontraba sucia, incluso muy sucia. Tenía que evitar, por ejemplo, los bordes de las patas del sofá y de los muebles grandes en general, pues estaban llenos de un polvo antiguo que dificultaba su respiración (y la mía) y en el que se pegaban sus zapatos (que eran los míos)” (57). En otras ocasiones, incluso, varían las percepciones temporales de ambos sujetos en el sentido de que la versión gigante puede encontrarse de día mientras que su extensión de noche (119). Los sucesos fantásticos descritos, llevados a cabo por varios de nuestros personajes, no serían un puro juego. Como hemos dicho, son actuaciones simbólicas que encierran cierta seriedad¹³⁷. Desde este prisma de apreciación, podemos afirmar que todos los hechos presentados con recurrencia en nuestros textos, desde la conciencia de los personajes, pueden considerarse como situaciones propias al ser humano. Lo fantástico es “un procedimiento tan válido como cualquier otro para encarar la realidad de una manera crítica” (Valls, 2003: 29). El hecho de que casi toda la novela esté basada en

¹³⁷ En este sentido, Pavel menciona que “Stendhal es probablemente el primer novelista que presenta los actos más serios de la vida de los hombres como esencialmente gobernados por la fantasía, la irreflexión y los impulsos del momento. Según él, los comportamientos mal motivados, difícilmente comprensibles e incluso contraproductivos-como dirían nuestros contemporáneos- son la marca misma de la naturaleza del hombre” (2005: 250).

hechos fantásticos nos lleva a cuestionar la naturaleza de la realidad. El ensimismamiento del narrador quien parece sentirse a gusto en esa fantasía rompe con la realidad exterior en la que vive su mujer. En ocasiones, incluso, esa realidad le provoca molestia y se nota claramente que se sintió más feliz cuando por motivos profesionales se ausentó su mujer. La mujer del protagonista es quien le hace salir, en la mayoría de los casos, del encierro en el que vive. Se exterioriza casi siempre cuando ella se prepara para ir al trabajo o cuando vuelve a casa, ya que como hemos dicho ya, casi todas sus relaciones se resumen a estas simples formalidades. Gran parte de la obra transcurre en la mente del narrador, por lo que la realidad que se nos presenta en el texto es una realidad vista desde un punto de vista trancado y falseado. La siguiente reflexión de Lozano Mijares resume el comportamiento de nuestro personaje, dispuesto a rechazar la sociedad para refugiarse en su conciencia:

...la ciudad posmoderna ha perdido la distancia entre actores y público, entre representación y realidad. La persona, el yo, se desvanece, al igual que desaparece el concepto histórico de ciudad, para dar paso al disfraz y a la escena respectivamente; pero incluso deberíamos hablar de múltiples yoes (...), de esquizofrenia y de nueva superficialidad (2007: 18).

Al hablar de esquizofrenias, de dobles identidades, productos de las diferentes imaginaciones de nuestros autores, podemos decir que todos somos cautivos de nuestras propias identidades, y estamos encerrados en las cárceles de nuestras propias creaciones. De este modo, ambas entidades se confunden en ocasiones, de tal modo que no llegamos a saber dónde se sitúa la barrera. De hecho, las fantasías del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* lo llevan en ocasiones, cuando cierra los ojos, a tener la impresión de encontrarse en otro lugar, en otro mundo en el que al preguntarse por su nueva identidad, se percata de que se ha hallado bajo la imagen de su doble y que desde luego no solo se ha restablecido el contacto entre ambos sino que ambas partes constituían ya una misma realidad, “un mismo Estado compuesto por regiones separadas” (103). El siguiente ejemplo, en el que el narrador envuelve un cuchillo en una hoja de periódico, lo mete en su bolsillo y se decide a salir en busca de otra víctima, también da cuenta de esta misma realidad en la que actúa el hombrecillo instalado en el bolsillo superior de su versión grande: “No necesitaba asomarse porque veía la calle a través de mis ojos del mismo modo que yo percibía la oscuridad en la que se hallaba él a través de los suyos” (138-139). En esta obra, por ejemplo, podemos pensar que los

fantasmas compiten con la propia realidad de los personajes hasta el punto de suplantarla, ya que en ocasiones los lectores que somos nos perdemos en el laberinto imaginario creado por el narrador y nos cuesta en ocasiones saber en qué campos estamos.

La actitud del narrador es comparable con Vicente Holgado, el personaje del cuento ‘Los trastornos de carácter’, quien desconfía de la realidad exterior y siempre tiene ganas de viajar en la realidad interior de los armarios empotrados con sus misteriosos conductos. Millás consideraba ya estos viajes de su personaje como el intento de un posible destino que sería la conciencia, espacio muy confuso en la opinión de nuestro autor. Desde luego, ¿no podría interpretarse el episodio del bogavante cocinado por el narrador (“Le gustaron [al hombrecillo] especialmente las partes blandas del interior de la cabeza cuyos recovecos me instó a chupar una y otra vez hasta dejarla seca” (177)) como la imagen ironizada de un acercamiento a la conciencia humana con el fin de captar los secretos que encierra? Los textos de Millás en general y *Lo que sé de los hombrecillos*, específicamente, pueden considerarse más existencialistas desde el punto de vista de las actuaciones del narrador. Ya que la realidad humana vivida por él se percibe desde sus sentidos, sus sensaciones, sus temores, deseos y miedo frente a su entorno. En la mayoría de los casos, es un sujeto que busca refugio en la nicotina y el alcohol con el fin de superar el constante sentimiento de culpa que le acecha por una especie de ‘pacto’ que le une a su doble o su extensión. Podríamos decir que este último juega, a veces, el papel de proporcionarnos otras facetas de la realidad, del sentido de nuestras fluctuantes existencias. Desde otro punto de vista, nuestros personajes critican de manera directa a la sociedad en la que viven, como veremos a continuación, lo cual podría ser la lucha por la que abogan nuestros autores.

6-2- Crítica de la sociedad

Observando el panorama de la literatura actual, y haciendo especial mención al grado de compromiso, que siempre ha caracterizado a los escritores hasta en épocas recientes, en función de su ideología, apunta Germán Gullón que “Con los autores [contemporáneos] pasa un poco como en la política: han desaparecido las diferencias entre los escritores izquierdistas y los derechistas. El compromiso apenas existe, nos hallamos ante una sociedad literaria en que los escritores son simplemente famosos o

desconocidos’’ (2004: 28)¹³⁸. Sin embargo, por varios de los aspectos anticonformistas que encierran nuestras novelas, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que nuestros autores están impulsados por la voluntad de querer romper con el cauce que parecen seguir los lectores y consumidores de principios del siglo XXI, atrapados en las redes que les impone la sociedad. Desde este ángulo de apreciación, podemos afirmar que son escritores comprometidos a su manera, en la medida en que el compromiso puede leerse de manera indirecta en sus textos. La siguiente reflexión de Schmitt y Viala, ‘‘face aux savoirs, aux thèmes et aux évènements de son époque, un texte prend toujours position, même quand il semble neutre ou indifférent’’ (1982: 45), lo muestra con suficiencia.

Nuestros protagonistas, a pesar de su sociabilidad, manifiestan en varias ocasiones signos de distanciamiento para con sus familiares o sus coetáneos. Ya al observar a su padre trabajando en su taller o al prestar atención a las actuaciones de su madre y hermanos, el narrador de *El mundo* no tarda en notar que es diferente de todos ellos: ‘‘Yo no era uno de ellos’’ (125). Esta diferencia se justifica porque él había empezado a convertirse, sin medir el peso de su actitud, en un personaje con doble vida, por ayudar a la familia del Vitaminas a espiar a los comunistas del barrio. Por otra parte y en cuanto a su relación con el espacio se refiere, él mismo afirma que es regularmente víctima de crisis claustrofóbicas (24): ‘‘Por alguna razón, yo necesitaba cantidades mayores de oxígeno que mis contemporáneos. Yo no era uno de ellos (Dios mío, yo no era uno de ellos)’’ (82). A nuestro parecer, la obsesión por sentirse diferente de los demás es sintomática de alguien que no quiere obedecer a ciertos dictados de la sociedad. Nuestro personaje trasciende en ocasiones las consignas de esa sociedad para actuar según sus instintos. Ya desde su infancia, se puede leer que Juanjo es un sujeto a quien no le gusta la humillación. Lo describe bien el episodio de la nueva academia donde la tortura se había convertido en la realidad cotidiana (‘‘la pena (...) excitaba más a nuestros torturadores’’ (206)). Su inconformismo se explica por el desafío a los torturadores y su definitiva ruptura con este espacio en el que estos descargaban sus fantasías sexuales mediante la violencia que les caracterizaba, como no tardó en observar el narrador. Además, viene muy a propósito la imagen de la mañana en que

¹³⁸ Hay una especie de contradicción en el propio Gullón, cuando por otra parte, menciona que existe cierto compromiso en los novelistas de hoy: ‘‘Hoy, en los primeros años del siglo XXI, vivimos una situación distinta, la ansiedad política ha cambiado de signo, el clima social muestra otra cara, y por ello los novelistas piensan, novelan menos la colectividad y se dedican más a atender lo personal. Soplan, al menos por Europa, los aires de la reivindicación social, las quejas sobre las diferencias entre ricos y pobres, que ahora empiezan a cuantificarse y ofrecen cifras que producen horror, sobre las diferencias de salarios entre los poderosos y los que no pueden nada’’ (2004: 17).

Juanjo, para expresar su descontento, toma el camino contrario al de la academia, desafiando también la lluvia que podría haberse erigido en obstáculo.

En España, no cabe duda que la Guerra Civil y el Franquismo provocaron graves consecuencias en la vida cotidiana, como enfermedades, hambre y, sobre todo, las frustraciones. Estos temas se convirtieron en preocupaciones recurrentes directas de gran parte de la producción literaria española de los años 1970 y 1980. Al hablar de estos escritores, Pierre señala que “Ils vécurent à l’époque, impassibles, des choses atroces; et ils les oublièrent sans doute pour un temps. Mais au cours de leur existence, un moment arriva où ils s’en souvinrent. Alors, non pas pour oublier ces choses, car cela était impossible, mais pour s’en délivrer, ils se mirent à écrire” (2001: 361). A esa labor a la vez catártica y constructora de la escritura, cabría también añadir la de recuperación de la memoria; ello pasa por la constante preocupación de muchos personajes de la literatura recreada en ese periodo lúgubre por dedicarse a la profesión de escritor. El protagonista de *El pianista* de Vázquez Montalbán ha vivido los difíciles momentos de la guerra y la posguerra. Ha perdido a muchos familiares y vecinos. Define acertadamente este papel de la escritura:

Me gustaría saber escribir (...) para contar todo esto, porque nadie lo contará nunca y esta gente se morirá cuando se muera (...) Saber expresarse, saber poner por escrito lo que uno piensa y siente es como poder enviar mensajes de naufrago dentro de una botella a la posteridad. Cada barrio debería tener un poeta y un cronista, al menos, para que dentro de muchos años, en unos museos especiales, las gentes pudieran revivir por medio de la memoria (1985: 138-139).

El propio Millás, por ejemplo, también ha sido consciente de que es absolutamente difícil olvidar por completo los episodios de este período de la historia, de manera que ya había reconocido “la necesidad de seguir escribiendo para seguir construyendo [se]” (Leer, 1990: 39). De esta cita antecedente, es verdad que los novelistas de hoy reservan en su mayoría, espacios para grupos reducidos o colectividades con el fin de afirmar su identidad; del mismo modo, podemos pensar que muchos, entre ellos nuestros autores, siguen comprometiéndose o interesándose por los problemas que conciernen o han concernido a todos los españoles, al contrario de la opinión de Lafuente para quien “ya no pretenden ser la voz de la nación” (2004: 55). A nuestro juicio, el hecho de recrear acontecimientos de índole nacional en sus textos puede entenderse como una toma de partido. Es una forma de recrear la realidad y en

Millás, por ejemplo, ello pasa a veces por la recurrencia de recuerdos similares en cierto número de sus textos. La presencia intertextual del niño ciego es significativa al respecto. Puede verse como una experiencia del desdoblamiento de Julio en su infancia; y hablando de esta escena que viene a modo de recuerdos, se dice del protagonista que “...se dirigía al colegio de la mano de su madre cuando se cruzaron con un niño ciego que iba también de la mano de la suya...” (16). Es una escena ampliamente descrita en *El mundo*. A través de esta insistencia, se puede pensar que nuestro escritor quiere cuestionar la verdadera naturaleza de la ceguera, que en efecto, puede significar una realidad distinta de la que se la conoce. A través de ello, se ve también el cuestionamiento de la realidad, elemento importante en él. En las obras de Millás, varios son los comportamientos semejantes de algunos personajes que suelen distinguirse por ciertas actitudes que dan cuenta de este rechazo de un espacio del que quieren alejarse, probablemente por los traumas que vivieron. Entre estas, se puede destacar, por ejemplo, la costumbre de cerrar los ojos ante situaciones concretas. Si excluimos el ejemplo del narrador, basado en la imitación o el fingimiento, al intentar cerrar los ojos para situarse en el mundo del niño ciego, aparecen casos que merecen cierta atención. Al alejarse de su barrio con el objeto de destruir el billete de cinco pesetas robado del bolsillo de su padre, el protagonista cree haber visto en ese barrio a una vecina y a familiares suyos que habían fallecido. Se asusta y al volver a casa, menciona: “Al pasar de nuevo por el barrio en el que había visto a la mujer muerta, cerré los ojos y los mantuve así durante un buen rato para no ver a los difuntos” (55). De manera general, ello puede significar el símbolo de una sociedad que ya no quiere verse en el espejo de un pasado traumatizante. Si el acto de cerrar los ojos podría interpretarse como una forma de rechazar ciertos acontecimientos, no es menos real el caso de Julio. Tras descubrir, en el ordenador de Manuel, el mensaje de quien era su mujer, en el que se enteraba de la relación que mantenían ella y su vecino, y sobre todo el embarazo llevado por ella, Julio se desmaya. Pero al recuperarse, coincide con la vuelta de Laura del trabajo. Nada más introducirse en lo que hasta hacía tan doloroso un día era su casa común, ella pone música de la que deduce Julio que estaba destinado al embrión. De hecho, él escuchó esa música, “Con los ojos cerrados, en postura fetal” (124). Además, esta ausencia de crítica directa puede ser una táctica, una ironía o forma de burlarse de los políticos, de las instituciones y sobre todo de quienes participaron directa o indirectamente en la construcción de este pasado vergonzoso. De hecho, Jordi Gracia reconoce que hubo formas de compromiso social directo sobre la posguerra o el pasado

franquista y frente a la capacidad crítica que caracteriza a los novelistas españoles, se extraña, sin embargo, de que no hicieran críticas a los políticos actuales, lo cual supondría que no tienen inquietudes en cuanto a cómo están dirigidos (2004: 55).

El texto de Millás encaja, en cierta medida, en esta cita de Pierre y se presenta como crítica de la identidad social. A contrario de la literatura europea donde tiene un papel secundario lo político, en la literatura española, en cambio, “la referencia política es más visible porque el lastre de un pasado cultural, impregnado abrumadoramente por la política es todavía innegable [...]. En la ficción española, en algunos casos, [la dimensión política] es todavía un elemento activo de la significación, aunque sea fundamentalmente para negarlo o disminuir su significación¹³⁹” (Sobejano, 1987: 32). La evocación de la crueldad de esos políticos de la posguerra, cuyos espectros siguen planeando en la sociedad actual, se observaba ya en *Letra muerta*, en el personaje de Seisdedos, que se pasó por ser un religioso, cuando llegó a un seminario tras escaparse de sus verdugos. Pero la verdadera razón de su huida es lo contado a su amigo a quien “Explicó (...) que era un republicano que tras de haber sido hecho prisionero por el bando contrario, escapó a su vigilancia pocas horas antes de la determinada para su ejecución” (2001: 41). Como es de notar, puede considerarse una táctica el propio hecho de recuperar o presentar los hechos que simbolizaron el período de una realidad histórica pasada. En Millás, por ejemplo, están presentes algunos símbolos del poder franquista, como la sotana, las represiones, etc., propiciadores de cierto estado de miedo. Ya se sabe que el mismo ambiente de miedo puede entenderse como una de las formas puestas en marcha por Franco, para asentar su hegemonía en el país, y Germán Gullón lo expresa perfectamente, al mencionar que “El franquismo fue, en mi opinión, una variante de la intransigente política conservadora que el país sufrió desde la Restauración, caracterizada por un agudo miedo a la democracia, obsesionada por el pasado imperial de la nación y bañada por los métodos de represión brutales que utilizó, nacidos en la manera en que España había reprimido a los insurgentes en Filipinas, en

¹³⁹ Según Navajas, al hablar del posmodernismo, aduce que su “característica más comprensiva [...] es su oposición al sistema analítico-referencial que ha predominado en el pensamiento occidental moderno desde la revolución cartesiana y la aparición de la ciencia experimental. Ese sistema mantiene que el orden semiótico de la obra se organiza según el orden lógico de la razón y, por medio de una representación fiable del mundo, coincide con la estructura de la realidad externa al sujeto” (1987: 14). Sin embargo y a la luz de los procedimientos puestos en marcha por nuestros autores para presentar las relaciones entre sus personajes y el mundo, hay manera de pensar que en ellos la distancia entre sus textos y la referencia a la que representan no es tan grande.

Cuba y en África” 140. Como es de recordar, la mayoría de los representantes de la Iglesia Católica no hicieron nada ante las barbaridades del régimen franquista al que, por el contrario, dieron todo su apoyo¹⁴¹ y sigue reconociéndolo gran parte de los españoles, entre los que figuran también los que no vivieron directamente estos episodios. Son de suma importancia las siguientes reflexiones de Millás, destinadas a un grupo de arzobispos, reunidos el 21 de junio de 2006, con el objetivo de hablar de los derechos fundamentales y la necesidad de la unidad de España:

No quedó claro a qué se referían con la expresión ‘derechos fundamentales’ estos señores, cuyo mejor caldo de cultivo ha sido tradicionalmente el de las dictaduras. Aquí estuvimos 40 años sin derechos fundamentales (ni accesorios) y la Iglesia a la que pertenecen no sólo no abrió la boca, sino que llevaba al dictador, junto al Altísimo, al bajo palio. Cuarenta años sin quejarse son muchos, por lo que lo lógico es pensar que los derechos fundamentales les importan un carajo. Pregúntenles por los derechos fundamentales de las monjas¹⁴², a ver qué dicen (2007: 96).

Con lo precedente, nuestro autor quiere sin duda poner de relieve la hipocresía de los religiosos católicos que creen poder curar las heridas de un pasado muy reciente. Por otra parte, sus actuaciones a favor del franquismo eran, como se sabe, un golpe muy duro para la cultura española: “En el orden cultural, el franquismo significó el fin del excepcional momento cultural que España había vivido en el primer tercio del siglo XX y que había culminado en la II República (...)” (Fusi y Palafox, 1998: 301). Quizá, en España, los intelectuales no han hecho suficientes esfuerzos, sobre todo los del bando franquista, al apoyar tenazmente a un sistema que negaba la cultura. Desde este punto de vista, se lee en filigrana cierta crítica a los intelectuales de este bando. Al mal moral de los intelectuales en la sociedad francesa, Julien Benda hablaba ya del mismo

¹⁴⁰ Consúltase <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-franquismo-y-los-intelectuales-de-la-pos-guerra/html/5cce5511-be82-4321-894e-ddfeb6d26>

¹⁴¹ Para entender el papel que jugó la Iglesia durante los años de la dictadura, basta leer, por ejemplo, estas palabras de Sartorius y Alfaya, cuando afirman lo siguiente: “El régimen franquista es incomprensible sin entender el papel de la Iglesia. (...) La Iglesia no sólo justificó ‘el alzamiento nacional’ y estuvo al lado de Franco durante la Guerra Civil, sino que fue el soporte fundamental durante la dictadura hasta principios de los años sesenta (...). La Iglesia fue la controladora de las vidas privadas de las familias y jamás pidió oficialmente la amnistía para los presos políticos” (1999: 16-17).

¹⁴² El escenario de las torturas y asesinatos de las monjas republicanas en ese período lúgubre está recreado en cierto número de obras, entre ellas *Trece rosas* de Jesús Ferrero. Es revelador el episodio inhumano siguiente de los guardias que, tras haber disparado a unas monjas en la cárcel, están ayudados por María Anselmo para eliminar por completo a quienes sobrevivieron. Ha sido el caso de Blanca y Ana que murieron en estas circunstancias y he aquí lo que susurra María Anselma sobre el cadáver de Ana: “-¿Ya ves qué cuerpo tenías? ¿Y los pechos? ¿Ya los ves, desgraciada, ya los ves? Eran como dos manzanas verdes que querían crecer y no se atrevían...Pero yo no hice la lista, te lo juro, Ana, te lo juro. Ah, si no te hubieses notar tanto...Pero, claro, tú te hacías notar aunque no quisieras. ¿Dónde están tu ojos, Ana, dónde está tu orgullo?” (2003: 199). De esta cita, se nota no solo el carácter arbitrario de los asesinatos sino también y sobre todo la voluntad de destruir lo positivo, lo bello.

fenómeno, en *La trahison des clercs* (En Wadie Said, 2004: 12), en la década de los años 1920, a raíz de las consecuencias que supuso la primera guerra mundial sobre la cultura occidental.

Del mismo modo, nuestros escritores, además de proceder por métodos indirectos, en la mayoría de los casos, a la denuncia, utilizan también ciertos procedimientos lingüísticos para tal finalidad. Por ejemplo, los distintos tiempos verbales utilizados por ellos acarrean o contribuyen a reforzar la carga ideológica de los acontecimientos. De hecho, los tiempos verbales pasados pueden, por ejemplo, llevarnos al pasado, obviamente, pero con el fin propiciar algún contraste con el momento presente, con la intención de poner de manifiesto un acontecimiento relacionado con la política. Es sin lugar a dudas una posible lectura que se puede hacer cuando el narrador de *El mundo* menciona, al hablar de su infancia, que “Vivíamos en un mundo en el que Dios existía hora a hora, minuto a minuto. Rezábamos al comenzar las clases, al terminarlas...” (109). Asimismo, leemos indirectamente cierto contraste con el momento posterior en el que relata estos hechos. Dicho contraste, sinónimo, en cierta medida, del fracaso creciente de esta institución, está evocado en *Letra muerta* cuando informa el narrador de “La alarmante disminución de vocaciones en los últimos tiempos [que] ha hecho que todo en él [el convento], desde la capilla hasta la mesa donde comen los curas, resulte demasiado grande” (Millás, 2001: 16). Además del imperfecto del indicativo en *EM*, recurso para dar cuenta del carácter duradero de tal acto, en un período dado del pasado, las expresiones ‘hora a hora’ y ‘minuto a minuto’ refuerzan la recurrencia de la existencia de Dios y le confieren incluso un carácter obsesivo y aplastante. La infancia del narrador estaría relacionada, desde luego, con la del escritor correspondiente a los primeros años del franquismo en los que, como bien se sabe, el Catolicismo era la religión del Estado¹⁴³. De hecho, ese sistema, basado en cierta arbitrariedad, desde el punto de vista de los aparatos de Estado, consiguió dominar los diferentes núcleos de la sociedad:

¹⁴³ Ya la Iglesia tenía gran fuerza, tras el Ejército, en el proceso de insurrecciones que condujeron a la guerra civil. De hecho, se nota que se convirtió en una especie de cruzada contra los ideales republicanos, y su influencia se quería en casi todos los ámbitos de la sociedad, como vemos con Rodríguez Aisa, citado por Enrique Moradiellos: “España católica, de hecho, hasta su entraña viva: en la conciencia, en las instituciones y leyes, en la familia y en la escuela, en la ciencia y el trabajo, con la imagen de nuestro buen Dios, Jesucristo, en el hogar y en la tumba” (2003: 43). “La educación primaria y secundaria quedó en manos de la Iglesia. La cultura católica adquirió un papel dominante. En el mismo ámbito de la educación superior (...), el régimen de Franco favoreció una filosofía (y hasta una ciencia) católicos y tradicionales (...)” (Fusi y Palafox, 1998: 302).

La dictadura fue siempre un régimen represivo. Tuvo, con todo, mayor apoyatura social de lo que jamás le reconocieron sus enemigos: buscó la desmovilización política del país (más que su indoctrinación sistemática), apeló a valores tradicionales y arraigados en la sociedad española (catolicismo, familia, orden, trabajo) y consiguió por lo menos una gradual acomodación de esa sociedad al régimen (Fusi y Palafox, 1998: 297).

Están presentes en *El mundo* muchos otros ejemplos propios de un determinado momento de la historia de España. Se relacionan con las obsesiones del régimen, arriba enumeradas (la familia, el orden, el trabajo, etc.). A modo de ilustración, detengámonos en el siguiente caso aclarado por el narrador, en el que se lee la falta de los derechos fundamentales de los ciudadanos en aquel período de la historia: “Los simples actos incívicos llevaban a la cárcel” (123). A nuestro parecer, Millás, al presentar los hechos, contrastando las épocas de esta manera, se está comprometiendo, incluso sin mencionar de modo directo las atrocidades de ese sistema. Se podría decir que lo que sigue posibilitando los recuerdos experimentados por nuestros autores es la presencia de ciertas figuras del antiguo sistema o simplemente la continuación de ese sistema a través de ciertos aparatos del Estado. Recordarlo, como hace, es sin duda una forma de incitar a los dos bandos a dialogar y a seguir dialogando sinceramente, en vez de olvidarlo, lo cual sería un error grave para los españoles. De hecho, Sartorius y Alfaya toman por ejemplo el caso de Alemania, Italia y Francia donde, después de los períodos sombríos que conocieron, hubo medidas serias con el fin de reconciliar a los diferentes protagonistas. En cambio, en España, la falta de diálogo, de interrogaciones sobre cómo pasaron esos errores es, no cabe ninguna duda, una manera para los responsables aún vivos, de poner un paréntesis sobre los cuarenta años de la historia del país. Al centrarse más bien en la transición, con el fin de incitar a los españoles al olvido, “ni la transición ni la realidad actual de España son comprensibles si no se analiza lo que fue la dictadura” (1999: 22). El proyecto de Millás podría inscribirse y situarse sobre todo contra el doble objetivo claramente perseguido por los políticos durante las dos primeras décadas de democracia, como apuntan Sartorius y Alfaya:

Por un lado, olvidar la dictadura, como si el conjunto de la sociedad española hubiese padecido un fenómeno de amnesia colectiva sobre su más reciente pasado; por otro, rebajar todo lo posible el nivel de tiranía de aquel régimen y relativizar al máximo los efectos devastadores que tuvo para la sociedad española. Porque se ha confundido una amnistía política con amnesia histórica, reconciliación con olvido (1999: 13).

Por otra parte, como se puede recordar, el franquismo ha sido un acontecimiento tan determinante en la construcción de la historia reciente de España que incluso los escritores, como es el caso con Orejudo, que no lo hayan vivido de manera completa, lo recrean en sus textos, gracias a sus simples reminiscencias, a los recuerdos vagos o simplemente a lo que les ha sido contado o a sus lecturas. Una prueba de que la narrativa presente sigue ligada al pasado, del que no se ha deshecho por completo, lo señala Moreiras cuando afirma que “El presente siempre está tamizado, así, por la presencia más o menos desvanecida de una figura espectral que se muestra en los intersticios de los relatos, en sus márgenes o pliegues, actuando, interviniendo en el modo en que el presente es experimentado” (2002: 16). A veces, son simples motivos que nos permiten llegar a tales conclusiones y es sintomático el simple motivo por parte del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* de comparar los insectos con la manera de vestirse de unos actores de cine de “los años cincuenta y sesenta del pasado siglo” (8). A este respecto, mencionaba ya Iris Zavala que “Un acto humano es un texto en potencia y puede ser comprendido (como acto humano, no como acción física) tan sólo dentro del contexto dialógico de su tiempo (como réplica, como postura llena de sentido, como sistema de motivos” (1991: 10). Otra ilustración de este pasado que sigue obsesionando a nuestros protagonistas es el caso del narrador de *El mundo*. Aunque ya mayor, no llega a escaparse de las calles de su infancia, al lado del colegio Claret, de las que se siente atrapado (24). El propio Millás, citado por Gutiérrez Flórez, al hablar de su primera novela, decía en sus declaraciones que su novela ha tratado “de la interiorización de una persona que se encuentra bajo un temor patológico por un proceso opresor, y que para no perder su identidad, trata de recuperar su pasado” (1992: 10).

El carácter espectral del pasado lo corrobora, en cierta medida, el episodio, en *Ventajas de viajar en tren*, donde gran parte de los manuscritos de los escritores que le llegaban a la mujer de W, para su revisión con el propósito de su posterior publicación, eran “melancólicos bodegones sobre la guerra civil, la preguerra civil o la posguerra civil, que los nacidos en los años cuarenta y cincuenta se empeñaban en recrear una y otra vez en narraciones que confundían la seriedad con el tedio...” (68-69). Como ya hemos visto, la guerra civil se convierte en el elemento catalizador de las producciones artísticas de dichos artesanos de la ficción, como también sería probablemente el caso en Orejudo. Es sintomático el recuerdo del narrador de *El mundo*, quien había sido expulsado de clase junto con un compañero por hablar. El caso es que en sus charlas

fuera del recinto de la escuela, el compañero en cuestión había manifestado la voluntad de enseñarle “una granada de mano de guerra” (179) que tenía guardado su padre en casa.

De manera general, existen varios indicios, directamente aludidos o no, capaces de llevarnos a afirmar que nuestros autores luchan contra la norma, o incluso se burlan de ella. Son de sumo interés las reflexiones de Daco acerca de la norma. En efecto, considera a la norma como una realidad abstracta, un concepto fluctuante según épocas, grupos o colectividades. Es generalmente una idea que se nos impone. Por ejemplo, la mayoría de estructuras sociales funcionan según normas que las definen, de modo que existen normas sociales, políticas, religiosas, etc. La mayoría de los individuos llegan a definirse en función de las normas, e incluso a confundirse con ellas. Es efectivamente, por ejemplo, la pertenencia de los sujetos a un determinado grupo, definido por sus actuaciones. De hecho, la norma exige que actuemos dependiendo de lo que esperen los demás y excluye a quienes no se sometan: “Toute idée, toute opinion, imposées de quelque manière que ce soit par le canal de toute information possible, tout dogme, (...) anéantissent et pulvérisent ce qui est profondément libre, intelligent, authentique, intuitif, créatif et vrai en l’individu” (1990: 25). Como se entiende, la norma encierra un valor negativo en cuanto obstruye la libertad del individuo, condenado a seguir un cauce previamente delimitado. De hecho, al contrario del sujeto centralizado del capitalismo clásico, la muerte del sujeto o el sujeto descentrado, presentes en la narrativa contemporánea, y específicamente en nuestros autores puede ser una forma de oponerse a la norma descrita. Ello se refleja en cierta medida en el concepto de familia entonces desarrollado, donde se derrumban ciertos valores primitivamente asociados a él. Esta eclosión de la familia se notaría también en la multiplicación de estilos personales y el final de la burguesía como se puede ver de acuerdo con las reflexiones de Fredric Jameson (1991).

En nuestros autores, el compromiso o la lucha contra la norma impuesta a nivel familiar se verifica de dos formas diferentes. Por lo que a la familia atañe, se trata más bien de una crítica o negación del sistema de valores familiares y de modo concreto, del rechazo del papel tradicional de la mujer, hecho que acarrea la crisis de identidad de los protagonistas. Ya no nos encontramos con protagonistas femeninas encerradas y sumisas. El ejemplo de Amanda, en *Laura y Julio*, es significativo y demuestra, en cierta medida, un desafío a la norma, cuando se sabe que en el franquismo la prostitución era un delito grave. A nivel de la burguesía, por ejemplo, nuestros autores

la combaten de distintos modos. Si Orejudo lo hace de modo directo, en el sentido en que no se repiten los nombres de sus personajes, en Millás, en cambio, es lo contrario como veremos. En *El mundo*, el encuentro con el corredor en Valencia le desvela a Juanjo otras facetas de su identidad, al llamarle abiertamente Millás. Todo sucede como una revelación. Ya desde allí, se puede leer cierta crítica de la identidad familiar. La propia reacción del protagonista, después de que lo llamaran así, lo explica todo, en la medida en que confesó que “aunque Millás es también mi apellido, yo sólo escuché el de mi padre” (230). Si en esta cita se ve claramente un conflicto de identidades: la del narrador y la de su padre, lo que más nos interesa es sin duda la actitud de Juanjo, al haber escuchado tan solo el apellido de su padre. Es una actitud en que se lee el peso de la familia sobre sus descendientes; y el hecho de que Juanjo no se identifique con este apellido significa una lucha contra la norma. En este sentido, no está de más ver otros ejemplos. En *Laura y Julio*, por ejemplo, está presente el tema a través de un reflejo incesante de nombres. De hecho, el padre de Julio lleva el mismo nombre que su hijo (63) y su nieta, Julia. Julia es una niña de menos de diez años, pero llama la atención el conocimiento que tiene de esta práctica, como se puede entender en su respuesta a la pregunta que le dirigió su tío por la coincidencia de que ella se llamara así: “-No es casualidad. Es el nombre de mi abuelo y tú eres el hijo de mi abuelo. En las familias todo el mundo se llama igual” (71). Del mismo modo, el embajador “se llamaba Manuel, como su hijo, lo que era también un signo de distinción frente al vulgar Manolo que solían adoptar las personas con este nombre” (19). Este último ejemplo ya desvela de por sí la intención encerrada en el sistema de nombrar. Esta situación estaba descrita ya en otras obras del mismo escritor. La vemos, por ejemplo, en *Visión del ahogado* a través de los nombres del protagonista y su mujer, Julio y Julia respectivamente; o en las siguientes intervenciones de Elena en *La soledad era esto*: “Mi hermana también se llama Mercedes, como mi madre, como mi hija. ¿Como quién soy yo? ¿A quién de estas personas me parezco? (...) ¿Soy la referencia de alguien o sólo la mitad de este desconcierto?” (1990: 19). Por eso, casi todas sus relaciones con las mujeres de la familia son definidas negativamente. Al bautizar a la madre, a la hija y a la hermana con el mismo nombre, Mercedes, se puede decir que Millás hace resurgir el poder opresivo sobre los personajes según el modelo burgués. En un sentido amplio, se puede leer cierta crítica de los estereotipos de una sociedad encerrada en sí misma, refractaria al desarrollo. Existe una serie de ilustraciones que dan cuenta de esta lucha contra los estereotipos en los personajes millasianos. A veces, se trata de una lucha o un

comportamiento directo. Simbólicamente, el proyecto del narrador de *El mundo* de escribir una gramática distinta lo dice todo (118). Esta situación de rebeldía contra lo establecido también está claramente expresada en *Los congelados* de Orejudo (2006), a través del amigo del narrador quien, ya desde el colegio, se llamaba anarquista, porque se negaba a obedecer a los dictados sociales. Es partidario de la destrucción del orden establecido, lo cual explica, en parte, que no haya ingresado en la universidad a pesar de sus brillantes notas y de la insistencia de sus profesores a persuadirle en ello.

Como se sabe, la lucha contra la norma parte de una situación: el deseo de acabar con un sistema que impone, aunque a veces inconscientemente. Impone, con el fin de que se olviden los problemas esenciales de la sociedad y hablando de esos problemas sociales, es significativa la descripción del cuerpo humano, hecha por la protagonista de *La soledad era esto*, donde aparecen graves enfermedades y consecuencias de una guerra. A través de ello, no cabe duda que Millás quiere criticar las atrocidades de la guerra civil española. A ejemplo de las destrucciones, del hambre¹⁴⁴, etc., pintadas en lo cotidiano de los seres representados en los barrios descritos en dicho cuerpo humano, la guerra civil española también fue horrible. Para darse cuenta de las consecuencias que originó, leamos la siguiente opinión de Valdeón cuando menciona que “desde el punto de vista estrictamente español, la guerra legaba un país traumatizado y en ruinas” (1977: 368-369). Se trata de heridas inolvidables, a ejemplo del niño, en *Volver a casa*, quien “había sido herido en una manifestación antigubernamental y aunque de las heridas había sanado, no conseguía eliminar la sangre de su camisa” (Millás, 1990: 175) o de Jorge, en *Visión del ahogado*, quien “saltó un trozo de mercurio y quedó esa mancha” (Millás, 1977: 26) en su bata, mancha de sangre, que le había devuelto el espejo, tras presenciar un accidente de circulación cuando se iba alguna mañana al trabajo. En efecto, si estas manchas indelebles significan la imposibilidad de borrar los espectros de un pasado traumatizante, del mismo modo, dan la sensación de un ojo que no deja de acechar los movimientos de los ciudadanos, desde esta perspectiva del pasado. Julio, en *Visión del ahogado*, nota una mancha en la parte alta del espejo del cuarto del baño, asimilada por el narrador con una cerradura, de la que Julia pensó que “acabaría por irritarla con el

¹⁴⁴ Enrique Moradiellos reconoce esta situación al afirmar que “En la memoria popular, así como en la más ponderada y reciente visión historiográfica, no cabe duda de que aquéllos [los años cuarenta] fueron años de verdadera hambre y miseria para la gran mayoría de españoles y tiempo de silencio para las numerosas familias de los vencidos” (2003: 81). Lo que más nos interesa es menos el hambre descrita que ese silencio que Millás intenta recuperar con la finalidad de denunciar a sus responsables.

tiempo, pero admitió también que de momento le excitaba la posibilidad de imaginar un ojo al otro lado del espejo” (Millás, 1987: 21).).

Los recuerdos del deterioro y la imposibilidad de suturar por completo las heridas del pasado también se hacen visibles en Millás mediante imágenes aplicadas a objetos sencillos de la vida cotidiana. Por ejemplo, Juanjo se acuerda bien de las primeras botas que estrenó en su infancia, lo cual era cierto privilegio al que nunca había tenido acceso antes. De tanto ponerlas, porque habían constituido una extensión de sus pies, informa: “pronto se manifestó sobre su superficie un conjunto de grietas que yo intentando aliviar aplicando sobre ellas, a modo de ungüento curativo, una capa de jabón curativo. Pese a mis cuidados, las grietas no tardaron en convertirse en heridas abiertas por las que se asomaban, a manera de vísceras, los calcetines” (178). Al plasmar tales consecuencias, se puede aducir que Millás quiere criticar a los dirigentes de las naciones que sacrifican las vidas humanas en beneficio de sus intereses egoístas¹⁴⁵. Tras esta guerra civil y con la dictadura franquista en que quedaron mudos gran parte de los españoles, el propósito de la mayoría de los escritores ha venido a ser la búsqueda de la lucidez. Para acertarlo, tienen que recurrir a este pasado agobiante para analizarlo con el fin de entender el presente. Para lograrlo, suele utilizar imágenes, asociadas a recuerdos, con el fin de mencionar el impacto de sucesos pasados sobre el presente. Como se puede apreciar en los ejemplos siguientes, a través de su narrador de *El mundo*, recurre al frío, metáfora de la dureza de lo acaecido en ese período lúgubre de su infancia, en el que se identificaría el propio autor: “El que ha tenido frío de pequeño, tendrá frío el resto de su vida, porque el frío de la infancia no se va nunca” (12). De hecho, como plantea el símil proporcionado por el propio narrador, ese frío “Formaba parte de la atmósfera, de la vida, porque la condición de la existencia era la frialdad como la de la noche es la oscuridad” (12-13). Por otra parte, se lee la intención directa de mostrar el carácter traumatizante no solo de la guerra civil sino también del franquismo, mediante la imagen siguiente expresada por Juanjo: “lo cierto es que un día me abrasé los labios al llevarme a la boca un pedazo de cobre que encontré en el jardín,

¹⁴⁵ La búsqueda del bienestar del hombre forma parte de las preocupaciones de Foucault para quien la desdicha es una obra de los políticos: “Porque pretenden ocuparse del bienestar de las sociedades, los gobiernos se arrogan el derecho de contabilizar en términos de beneficios y pérdidas la desdicha de los hombres que sus decisiones provocan o que sus negligencias permiten. Un deber de esta ciudadanía internacional es el de hacer valer a los ojos y a los oídos de los gobiernos las desdichas de los hombres, de las cuales no es cierto que no sean responsables. La desdicha de los hombres nunca debe ser un resto mudo de la política. Funda un derecho absoluto a levantarse y a dirigirse a quienes tienen el poder” (1996: 111).

a primera hora de la mañana. (...) todavía, al pronunciar la palabra cobre, siento un cosquilleo eléctrico en la punta de la lengua” (13).

En su compromiso para denunciar o revelar algo profundo, Millás recurre también a ciertos procedimientos observables en sus personajes, sobre todo por lo que a sus estatutos se refiere. Si en ciertos momentos estos se convierten en narradores usurpando esta función, es que quieren sin duda rebelarse contra quienes forjan su destino, los gobernantes. Ya no tienen confianza en estos dirigentes cuyo lenguaje es capaz de distorsionar la verdad de los hechos. En un pasado muy reciente, Millás ya aludía a las mentiras de los políticos. Durante la convención del Partido Popular, en fecha del 3 de marzo de 2006, Aznar y Rajoy negaron haber sugerido nunca una intención que denotara cierto diálogo con la banda terrorista ETA. He aquí la indignación de nuestro escritor: “Si usted entra en un buscador cualquiera de Internet y escribe ‘Aznar + negociación con ETA’, le salen casi cuatrocientas mil referencias (...). Se trata de un caso único en la historia de la humanidad, si exceptuamos el ámbito de la teología...” (2007: 64-65). Los personajes que prefieren tomar las riendas de su destino piensan que el narrador no puede de modo suficiente relatar con todos los detalles los problemas que son suyos. Por eso, prefieren tomar la palabra y asumirse. Hablan en primera persona para criticar. Hablan en segunda persona para que aquel a quien se dirigen pueda fácilmente aprehender los problemas que viven todos. Esta multiplicidad de voces juega un papel importante en este proceso de recuperación de la historia y de la memoria. Lo dice Pierre, al afirmar que “La multiplication des voix narratives peut s’expliquer en partie par la nécessité de dire ce que taisaient ou déformaient les moyens d’informations de l’époque (...). La multiplication des voix narratives, c’est la multiplication des angles d’attaque” (2001: 368). O lo que es igual, el dialogismo, la multiplicidad de voces que pueblan nuestros textos, voces que se articulan también desde el pasado se relacionan con la memoria. Esa pluralidad de voces, opuesta a la voz monológica, se interpretaría como una crítica a la norma, a la autoridad. Por otra parte, en sus respectivos proyectos de sociedad consistentes en llamar al pueblo a recordar el pasado, los simulacros, si en unas ocasiones pueden tener facultad de borrar verdaderos acontecimientos o imágenes de la conciencia de los seres humanos, podemos decir que en nuestros autores, tienen más bien un valor irónico: el de burlarse de la realidad, una realidad en que todo está controlado.

En *El mundo*, nos encontrábamos sin duda en una sociedad donde las investigaciones sobre los delitos eran de alta calidad. Es de suma importancia la imagen

del ejemplo observable en el propio narrador. En efecto, de pequeño, tras robar un billete de cinco pesetas de la cartera de su padre, le entró un miedo tan enorme que para deshacerse de las huellas de ese robo, decidió destruir en pedazos el billete en cuestión. Lo hizo en el interior de su bolsillo, y esparció los pedacitos no solo en distantes esquinas de las calles, sino también en otro barrio adonde para llegar tuvo que coger el tranvía, por primera vez en su vida. Menciona él mismo, irónicamente, que “la policía tenía unas lupas gigantescas con las que habría descubierto los fragmentos del billete” (57). De su propia actividad de ayudante de espía, nos informa acerca del régimen, que asimila con el mundo: “pues de acuerdo con mi colección de cromos sobre el FBI y la Interpol, el mundo (ya entonces) estaba sembrado de micrófonos ocultos” (131). Por otra parte, a través de las claras intenciones de Juanjo de acercarse y colaborar con el padre del Vitaminas en esa empresa consistente en espiar a los comunistas, con el objetivo de entregarles al régimen¹⁴⁶, se puede leer cierta burla a ese oficio, en la medida en que el narrador, por la edad que tiene, no era consciente de esa actividad cuya finalidad desconocía probablemente. De modo que a todas luces, lo ejercía como un juego, pero sobre todo con intenciones de ganar la confianza de la familia y acercarse a María José, la hermana del Vitaminas, aunque más tarde le motivaban también los regalos del padre de su amigo. A través de esta clara ironía, donde entregó mucho dinero al Vitaminas con el fin de asomarse a esta ventanilla, dinero que recuperó luego, a cambio de llevar a su amigo al barrio irreal de los muertos, se puede leer cierta lucha ideológica de Millás contra el régimen franquista, responsable de miles de asesinatos de los comunistas. Al presentar los hechos, Millás quiere sin duda romper uno de los mitos desarrollados por Franco e inculcados en la memoria de sus conciudadanos, el de pretextar organizar una lucha contra el comunismo, cuando se sabe que en España, no había posibilidad de que llegara al poder el comunismo, por su limitada representación ya en las cortes republicanas, al estallar la Guerra Civil. Al presentar los hechos de este modo, no cabe duda ninguna de que Franco quería ganar los favores de Estados Unidos y el Vaticano (Sartorius y Alfaya, 1999: 26). Del mismo modo, A través de la presencia de espías o detectives en nuestros dos autores, vemos cierta forma de recordar la novela policiaca y por ende, cierta denuncia del franquismo. Huelga mencionar que este género- con existencia modesta antes de la guerra civil y con muy pocos textos antes de

¹⁴⁶ Esta profesión es la imagen presentada ampliamente por Sartorius y Alfaya en la España franquista, en que, entre otras justicias llevadas a cabo por vencedores sobre vencidos, como ya se sabe, cabría destacar a “confidentes de la policía en cada casa y en cada barrio” (1999: 31).

la muerte de Franco, basados mayoritariamente en traducciones de novelas policiacas inglesas o norteamericanas- se desarrolló con mucha libertad a partir de 1975, otra prueba de que el franquismo seguía- como sigue todavía hoy en día- interesando a los novelistas. Con entre 150 y 200 novelas policiacas publicadas ya desde mediados de 1975, según nos informan Ingenschay y Neuschäfer, este género, de hecho, junto con la novela erótica, “se convirtió en el género de moda de la transición” (1994: 246).

El hecho, por parte del narrador de *El mundo*, de presenciar las diferencias ideológicas entre Mateo y su hija, bajo el mismo techo, es significativo a primera vista en el sentido en que pone de relieve la importancia de la libertad de opinión. Pero en la sociedad descrita, donde en la mayoría de los casos, eran frecuentes las represiones ideológicas, si María José escapó desde el principio, era sin duda porque Mateo no estaba al tanto del activismo de su hija. De hecho, su actitud de militar a favor del comunismo, oponiéndose a la ideología derechista de su padre corresponde en cierta medida con lo descrito por Sanz Villanueva, al reconocer que ya a partir de los años 1950, se dio “la mala conciencia y el rebote izquierdista de bastantes hijos de los vencedores” (2010: 12). Pero esta actitud no tardará mucho en desvanecerse porque de estos jóvenes que militaban ya en los años sesenta a favor de las izquierdas, Benet comenta que entre los setenta y el año 2000, aproximadamente, han ido apareciendo novelas en que los argumentos de los mismos jóvenes “muestran y denuncian el desencanto, la apatía y la acomodación al sistema, sobre todo durante los años en que gobernó el PSOE” (En Valls, 2003: 44). Esta actitud de los jóvenes en la época contemporánea para con los políticos era ya evocada por Moreiras. Es un hecho susceptible de justificar los comportamientos o actuaciones de ciertos personajes, como hemos tenido la oportunidad de ver. En efecto, Moreiras identifica dos contextos diferentes después de la muerte de Franco: la década de los 80, en que existe cierta alegría debida no solo al advenimiento de las libertades sino también y sobre todo al proyecto colectivo de formar parte de Europa. Esta situación contrasta con la década de los 90, y sobre todo después de los Juegos Olímpicos de 1992, en que se ve la falta o ausencia de proyectos concretos de parte de los políticos. De hecho, al aludir al artículo de Vázquez Montalbán, ‘La literatura española en la construcción de la ciudad’, afirma Moreiras lo siguiente:

El ciudadano español vive sumido en la más absoluta individualidad, bajo el dominio de la incertidumbre, de las lógicas de comunicación de masas (la televisión, el vídeo y el ordenador sobre todo), y la desconfianza hacia el Estado, siendo simultáneamente

testigo implicado o distanciado, pero siempre impotente, de importantes y novedosos procesos sociales que están cambiando la faz de la vieja Europa y con ella, de España (2002: 19).

Esta situación es probablemente lo que lleva a nuestros personajes a imaginarse mundos distintos de los en que viven o de recrear situaciones significativas en su propio mundo, sin duda para poner de relieve un hecho. Si en *Lo que sé de los hombrecillos*, el protagonista aparece algo desordenado cuando en estado etílico, entre la pila de cacharros y las migajas de pan y restos de comida que atraen a su doble, en cambio, Julio, en *Laura y Julio*, es presentado como un hombre responsable. Le gusta el orden y diríamos que casi está obsesionado por ello; por lo tanto es enemigo del desorden que salta a primera vista, tanto en el salón como en los dormitorios y la cocina. Lo notamos en sus múltiples esfuerzos por arreglar todo y alejar la suciedad instalada en casa de Amanda (115-116). Sería una manera de abogar por una sociedad más justa y equilibrada. En *El orden alfabético*, por ejemplo, es significativa la metáfora de los libros que vuelan. En efecto, el narrador presenta cómo en la ciudad- y en todas las ciudades- van volando libros, pero también revistas y periódicos, de todas las disciplinas y tamaños, saliendo de las estanterías de bibliotecas públicas o de casas personales, con una violencia tal que llegan incluso a romper vidrios para escaparse. A través de la personalización del libro, símbolo de la cultura, y sobre todo de lo descrito, se puede leer cierta denuncia, a nuestro parecer, de la violencia del franquismo en que la cultura estuvo mutilada como mencionamos ya. Al respecto, no es fortuita la aparición en la pantalla del televisor del ministro de Cultura, impotente ante la situación, quien “recomendaba a los ciudadanos que no intentaran retener los libros en sus estanterías, ya que éstos habían mostrado una actitud muy violenta en los casos en los que se les había impedido salir” (Millás, 2006: 33-34); o de su colega de Defensa quien, en su ministerio, “había tenido que dar órdenes de disparar contra una Historia del Ejército de cincuenta tomos por atacar a un grupo de oficiales que bloqueaba las ventanas de la biblioteca” (Millás, 2006: 34). La violencia a la que aludimos está clara en los disparos perpetrados por los agentes del cuartel. Por otra parte, el vuelo de los libros- con destino a la selva donde se agrupan por disciplinas- donde se supone que no vive nadie, se puede leer no sólo un intento de querer borrar la historia de ese período en que ya “no quedaba (...) nada con letra impresa” (Millás, 2006: 35) sino también cierto llamamiento al orden.

El problema cultural en la España franquista es una cuestión que atañe a una ideología propia al sistema, y pone de realce la existencia de las dos Españas, tema aún vigente en la actualidad. Por lo tanto, no extraña la presencia de la denuncia del franquismo y a veces de su máximo líder, en el ámbito cultural, a través de cierta vuelta atrás. La vemos en *Todo son preguntas* cuando el narrador, en las críticas que dirige a los políticos del Partido Popular y en primer plano a Mariano Rajoy, recuerda que este partido fue fundado y presidido por Manuel Fraga Iribarne, “uno de los carniceros favoritos de Francisco Franco, aquel analfabeto que se pudrió antes de morirse” (Millás, 2005: 138). Asimismo, se lee que esta herencia política sigue preocupando a una parte de los españoles de hoy. De hecho, Sartorius y Alfaya también han evocado esta situación vergonzosa consistente en que los españoles permitiesen que ganaran elecciones algunas figuras del franquismo: Fragua Iribarne en Galicia, Gil y Gil en Andalucía, etc. (1999: 23). Al propio Millás, en una emisora en la que suele entrevistar de manera íntima y fuera de plató a sus invitados, le hicieron la pregunta de saber si aparte de hombres de cultura también entrevistará a políticos. Contesta: “Es el mundo menos interesante, porque los políticos tienen un discurso muy estereotipado, pero no renunciamos a romperles esos moldes. Creo que una buena entrevista consiste en romper el discurso al entrevistado, y es verdad que con los políticos resulta más difícil, pero no imposible”,¹⁴⁷.

Por otra parte, a través de todas las prácticas de las autoridades como se puede observar en *Ventajas de viajar en tren*, el enriquecimiento, el control de las poblaciones, etc., hay que pensar que Orejudo también hace una crítica acerba de las dirigentes cuyas mentes están manchadas -de manchas indelebles- y huelen como “el nauseabundo olor que impregnaba toda la vivienda” (50). Las palabras siguientes de Martín, al hablar de la actividad de los basureros, pueden ser una metáfora que explique mejor la actitud corrupta de dichos dirigentes: “aunque uses guantes y ropa especial, la peste de los desechos se impregna de tal modo en el pelo y en la piel, que no hay modo de eliminarla; ya te puedes duchar treinta veces, que no dejas de oler a basura en descomposición” (56). Y no es casual que el protagonista designe a estos políticos por el término ‘basurero’ cuando dice que por ser íntegro el psiquiatra es “la [persona] más adecuada para acabar con el omnímodo poder de los basureros” (52). La actitud de

¹⁴⁷ Véase Juan José Millás: conductor de ‘Conversaciones secretas’ (Canal+): “*Tener un canal de pago en casa implica tener un cierto nivel cultural*”, Entrevista, Tvmanía, p.7.

Martín, al comportarse como un loco, puede percibirse como una burla al sistema en el que vive. Además, el hecho de haber amontonado su basura durante ocho años en el fondo de su habitación y de haberla transformado para alimentarse es un acto de insumisión, de anticonformismo frente a un régimen que controla exageradamente a sus ciudadanos.

Más aún, los repetidos deseos de Julio de tener a Manuel muerto, en *Laura y Julio*, del propio Julio, en *Volver a casa*, de asesinar a Orlando Azcárate para publicar su obra, de los gemelos Juan y José, en la misma obra, de eliminarse recíprocamente, la muerte del psiquiatra Carlos Rodó causada por Julio..., dejan transparentar rasgos de una sociedad en plena crisis. A través de estos actos de asesinatos ideados o perpetrados, podemos afirmar que Millás denuncia el solipsismo, en el sentido de la anulación del otro, la condición de reconocerse como único, disminuyendo al otro, lo que puede formar parte íntegra no solo del individualismo pero también y sobre todo del capitalismo y del racismo. Hablando del solipsismo, por ejemplo, el narrador de *Visión del ahogado* decía que “no es una forma de conocimiento, sino la última etapa de la angustia” (1987: 201). Hay posibilidad de pensar sin equivocarse que el escritor valenciano aboga por la unión de las naciones y del mundo entero. Lo atestigua de modo metafórico la cita siguiente, relacionada con Elena y su hermano Enrique en *La soledad era esto*, como nos informa el narrador: “Era como si en un tiempo remoto hubieran pertenecido a la misma patria, pero la vida los hubiera dispersado obligándoles a adquirir gestos, tradiciones o actitudes extrañas que los habían convertido en otros sin que por ello hubieran llegado a perder la memoria de lo que fueron” (Millás, 1988: 53-54).

Por otra parte, mediante las largas fluctuaciones de los estados de ánimo de los personajes de Millás, junto con las dobles figuras de Martín Urales, en Orejudo, puede relacionarse una lectura. Del mismo modo, otros ejemplos similares estaban ya presentes en Millás: los diarios de su madre que va descubriendo Elena cada vez y que le son de un apoyo terapéutico, por decirlo así, los informes que le proporciona el detective sobre su propia vida, e incluso la transformación camaleónica de Enrique de izquierdista de la posguerra a oportunista, etc. Todos estos elementos podrían entenderse, de manera general, como las diferentes figuras y actitudes de los dirigentes

o políticos. Son metamorfosis, sinónimas de los estados fluctuantes de dichos dirigentes, que quieren combatir nuestros escritores.

A través de los destinos personales, pero comunes de nuestros protagonistas, Millás “apunta a un conflicto de generaciones en el que la pérdida de la memoria o la tabuización del pasado juegan un papel importante”¹⁴⁸. Se trata pues, para el valenciano, de resurgir las dificultades de orientación de toda una generación en una época de transición de valores, donde el recurrir a la infancia es a veces saludable. En la postmodernidad, hay una pérdida del sentido de la realidad y una de las soluciones a este hecho es que los seres parecen nostálgicos, pues buscan un refugio en Dios o en el pasado, esto es, en la infancia. Esta pérdida del sentido de la realidad vendría, en cierta medida, de la incomunicabilidad con otras identidades. Lo dice Lozano Mijares: “...el alcance emancipador de la pérdida de sentido de la realidad reside en el desarraigo, en la liberación que ofrece la asunción de las diferencias y lo múltiple, lo local, el dialecto: si soy consciente de que mi mundo es sólo uno de los muchos posibles, podré asumir los otros y respetarlo” (2007: 89). Desde este prisma de apreciación, se puede leer una interpelación no solo a la tolerancia social sino a la universal en la que el mundo se convertiría en un espacio armonioso en el que se entrecrucen y convivan todas las identidades. Varios son los elementos se constituyen un obstáculo para llegar a tales fines, de ahí la crítica de otros aspectos de la sociedad como viene a continuación.

6-3- Crítica de otros aspectos de la sociedad

La crítica de la sociedad en nuestros autores pasa también, por ejemplo, por la puesta en cuestión de determinados grupos o clases sociales. Entre ellos, tenemos: la burguesía, el sistema económico, el individualismo, la propia realidad, la animalización de los seres humanos y el sistema universitario. En *Laura y Julio*, el accidente de Manuel puede, a primera vista, considerarse como una situación normal. Huelga recordar que por su profesión, es presentado como otra parte de Julio, de ahí el conflicto desatado entre ambos como señalamos en algunas ocasiones. De hecho, esta actitud es el denominador común de número de los sujetos del novelista valenciano que intentan combatir sus anti-sujetos, los cuales igual ejercen en general una función de artista. Casos similares estaban ya presentes en *Volver a casa*. Es de mencionar que en *Laura y*

¹⁴⁸ Inge Beisel : ‘Sobre la relevancia del recuerdo, la escritura y la búsqueda de la propia identidad en la obra narrativa de Juan José Millás’, Universidad de Mannheim, in <http://209.85.135.104/search?q=cache:o7phuAqaONcJ:cvc.cervantes.es>

Julio, la muerte de Manuel llama nuestra atención por unas razones. Primero, de la producción de Millás, es el único anti-sujeto que fallece, aunque no haya sido originado por Julio, pero celebrado, en cierto grado, por el mismo. Segundo, el rival de Julio es un escritor y, como ha dejado entender este, es un escritor que no sabe ganarse la vida, por estar al abrigo de las necesidades materiales. Según el propio Julio, su clase social podría negativamente tener influencia en su producción- hecho discutible-, y desde este prisma de apreciación, es significativo el que sea conocido como un escritor sin publicaciones. A través de su muerte, se puede leer cierta lucha contra la burguesía.

En *El mundo*, también existen varios signos que apunta a una lucha abierta contra el mismo fenómeno. Juanjo nos describe cómo cuando recién llegados de Valencia a Madrid, sus padres les inculcaban el que no tenían que mezclarse con otros niños del barrio, por ser ellos de otra clase social. Desde luego, no han dejado de acumularse frustraciones en el narrador: el “Es que mi casa es de mucho lujo” (179) de su compañero de clase con quien había sido expulsado por hablar o el “Tú no eres interesante para mí” de María José, reproducido una decena de veces en la obra, son todos, a nuestro juicio, elementos de la crítica de este sistema de concebir las relaciones interpersonales.

En Millás, existen elementos que nos llevan a deducir que puede estar luchando contra el sistema económico. De entrada, el hecho de que el protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos* haya dedicado su vida a la profesión de profesor de economía en la universidad puede ser de sumo interés. Del mismo modo, se nota su constante afición por el artículo suyo al que presta grandes cuidados. De vez en cuando, al estar fuera de su estado de ensimismamiento, de desencuentro con su doble, se le entran las ganas de terminar con el artículo y entregarlo. Desde luego, por la boca del narrador, se puede leer cierta relación con lo vivido por España en la actualidad, cuando afirma que “La economía, disciplina a la que había dedicado mi vida, porque creí que era la malla sobre la que descansa la realidad, además de explicarla, cayó en un profundo descrédito” (133). Al pronunciar estas palabras, está poniendo en cuestión toda su vida profesional. Pero al mismo tiempo, diríamos que se trata de una crítica contra un sistema que no ha sabido gestionarse adecuadamente.

Por otra parte, en el escenario del largo recorrido en busca de una segunda víctima, el viejo pobre y cojo al que quiso asesinar el narrador, se puede hacer una lectura a partir de lo siguiente: “Lo malo fue que al mismo tiempo pensé que la

economía sí servía para explicar la realidad, pues aquel viejo iba a morir por pobre. Por cojo también, pero sobre todo por pobre. Me pregunté entonces por qué no me habían dirigido a un barrio rico (...) y no tuve más remedio que darme una respuesta de carácter económico'' (144). El hecho de acercar la imagen del rico a la del viejo pobre justificaría, además de lo económico al que aludió el narrador, cierto llamamiento a la crítica contra la clase rica. En la medida en que ambos vocablos no conllevan una misma sustancia y por lo tanto, ponerlos cara a cara, como visto, es revelador. Y al fin y al cabo, el hecho de no haber podido llegar a eliminar al viejo indefenso reforzaría nuestra idea: proteger a los pobres, al menos de su integridad física, si ya la situación que viven sería debido a las consecuencias de las desigualdades sociales.

Martín Urales es un sujeto decepcionado por el medio en el que vive. Como se sabe, todo lo que vive tiene origen en la falta de su integración profesional. Y sus actitudes para satisfacer a su padre fueron la causa no solo de la desaparición de este, sino también de la de su propia madre. El protagonista se podría considerar como un revolucionario contra el sistema quien le considera a él como un loco, al querer cambiar las cosas. Por eso, el mundo en el que vive intenta ponerle en condiciones de adaptación consigo mismo, de reintegración, mediante la posibilidad que le ofrecen para dialogar todas las mañanas con los pasajeros en el tren. Esta situación encaja con lo dicho por Doubrovsky, cuando señala:

S'inspirant sans doute de la maxime cartésienne selon laquelle il vaut mieux tâcher de changer l'ordre de ses pensées que celui du monde, la vocation de la psychanalyse est d'adapter l'individu à l'ordre général de la société où il vit, de lui rendre une maîtrise suffisante de ses émotions pour qu'il s'y intègre. Dans cette perspective, le révolté devient aisément un malade, et, le révolutionnaire, un homme moins à abattre qu'à guérir (1970: 125).

A partir de la configuración del discurso en nuestras obras, se puede leer una posible visión esquizoforma a nivel del estilo y en la manera de organizar el discurso, sobre todo en Orejudo, lo cual traduce el propio estado anímico de Martín Urales en *Ventajas de viajar en tren*, por ejemplo, en quien hemos advertido una serie de historias coherentes, a pesar de ser inventadas, en el sentido de que no coinciden con lo realmente sucedido. Además, la falta de puntuación en el texto de Makeli Gasana Anastase, en la misma obra, o en el discurso de Helga, en *Un momento de descanso*, son ejemplos que pueden materializar esta visión esquizoforma, entendida como rasgo del

posmodernismo, ya que esta esquizofrenia estructural es propia a la novela posmoderna, donde aparece una sucesión de puntos de vistas, de pensamientos, de modo que al final la historia contada no parece tener un sentido lógico. Lo explica Germán Gullón, al decir que “Una novela postmoderna es precisamente una novela en cuyo corazón no hay certezas, ni discursos predominantes, sino innovación y cambio, y, sobre todo, una permanente revisión de lo establecido y aceptado” (2004: 29). De hecho, la aparente locura de los personajes puede ser una denuncia, una burla a los estereotipos. Por otra parte, la imagen de las contradicciones presentes en el posmodernismo puede vincularse con los caracteres que el narrador de *El mundo* hace de su madre. En efecto, “Podía quejarse de una cosa y de la contraria al mismo tiempo. (...) Era muy aficionada también a dar órdenes contradictorias” (34). Estas contradicciones, en que se ve una cosa y su contrario a la vez, no son tan solo una realidad propia al espacio real de los protagonistas. En *Laura y Julio*, está presente también en sueños, como en aquel que experimentó Julio en casa de Amanda, en que “soñó que vivía de nuevo con Laura y que tenían un hijo que era en realidad Amanda. No había contradicción alguna en el hecho de que Amanda fuera adulta y mujer, además de bebé y varón” (117).

Entre la variedad de los ejes temáticos que preocupan a Millás, existe el de la realidad/ficción, presentada en sus textos bajo un sinnúmero de formas. Él mismo observaba que “uno no puede escribir una obra, grande o pequeña, sin extrañarse de la realidad” (*El País*, 8 de marzo de 1996). A nuestro juicio, y de acuerdo con Valls, la recurrencia de esta temática es una forma de poner en cuestión la percepción que tenemos de la realidad (2003: 146). En Millás, la realidad está a veces vista al revés. Uno de los ejemplos es la falta de orden existente, casi siempre, entre las palabras y su significado, en su uso en la vida práctica. Lo ilustra bien, la enciclopedia del padre del narrador, en *El orden alfabético*:

El *uno*, por ejemplo, iba antes del *dos* aunque la *u* era una de las últimas letras del abecedario. Además, *desayunábamos* antes de *comer* y *comíamos* antes de *cenar*, cuando en una progresión alfabética se debería comenzar el día con la *cena* para continuar con la *comida* y acabar la jornada con un buen *desayuno*. Esta falta de acuerdo permanente entre el mundo enciclopédico y el mundo real constituyó una de las preocupaciones más fuertes de mi infancia (Millás, 2006: 14).

En la mayoría de los casos, esta realidad se ve de manera dual. El narrador de la misma obra, por ejemplo, está muy obsesionado ya desde el íncipit por los dos mundos

en los que se encuentra, el uno, correspondiente al exterior o al real y el otro, al interior, al de la fiebre, desde donde sus fantasmas le hacen ver una duplicación de ciertos espacios de la casa familiar. Además, en una metáfora, atribuye dos edades diferentes a ambas partes de su cuerpo desde las que se pone en contacto con los dos mundos referidos: “Una parte de mí, la más antigua, entendió que le quedaban unos días para salir del hospital, pero aquella otra por la que me hacía mayor supo en seguida que estaba a punto de morir” (Millás, 2006: 27).

Como hemos notado a lo largo de todos los análisis llevados a cabo a lo largo del trabajo, gran parte de los elementos desarrollados estaban relacionados con una serie de dobles, de parejas opuestos: realidad/ficción, apariencia/realidad, mitad/doble, simulacro o fingimiento/seriedad, etc. son todos elementos que tienden a poner en duda el propio universo en el que viven nuestros personajes. En un sentido más amplio, se puede leer una puesta en cuestión de la naturaleza del propio universo en el que vivimos. Por otra parte, todo ello puede entenderse como una manera de burlarse de la realidad en la que ya no confían nuestros autores. Puede empezar desde la falta de confianza en la arbitrariedad de las palabras, como nos ha dado observar en muchas ocasiones: los personajes que sueñan con escribir una gramática distinta de la existente, aquellos que no ven un orden lógico entre los conceptos y las realidades a las que remiten, considerando todo como una mentira impuesta por la sociedad, etc. Todo ello apunta a una falta de confianza en la propia historia. Al respecto, nos edifican las reflexiones de Navajas, al definir las relaciones del sujeto posmodernista con su entorno:

Para el postmodernismo, la historia es considerada como una realidad acre, una pesadilla (...). Su interés y su grandeza consisten en haber hecho del sujeto condenado a vivir en el ámbito estrecho de sus límites culturales, lingüísticos y psicológicos un ser amargamente lúcido. Le ha proporcionado una estrategia de supervivencia a partir de una honestidad sombría (Navajas, 1987: 38).

Por otra parte, a través de la proliferación de imágenes y sobre todo de casos típicos de simulaciones, se disimula la realidad. De hecho, es una táctica para tener la impresión de estar ante otro mundo, distinto del que nos toca vivir: “En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido” (Millás, 2006: 26), como explica Baudrillard. La simulación conduce a la desconfianza en nuestro mundo, porque al imitarlo, se le borra y desaparece su sustancialidad. Al intentar simular nuestra propia realidad a través de

los textos, de la ficción, se disimula la realidad y se plantea incluso el problema de la existencia de esa realidad como hemos visto. De hecho, el propio Baudrillard observaba ya que “Vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición” (1996: 17). De manera que a la luz de la antecedente reflexión, podemos aducir que nuestros autores, a través de los actos de simulación observados en sus personajes, están denunciando un mundo en el que ya no tienen confianza. Otros ejemplos son las múltiples obsesiones de nuestros personajes por crearse mundos propios, aunque a veces de manera involuntaria, a través de varios procedimientos: actos de escribir novelas, crisis de fantasías, sueños, etc. en la mayoría de los casos, los ejemplos de simulaciones o fingimientos se hacen desde la mirada de un juego. Iouri Lotman, como apunta Schaeffer, reconoce por ejemplo que la simulación lúdica posee al menos tres funciones: “permite aprender un comportamiento sin quedar sometido a la sanción inmediata de la realidad; nos enseña a modelizar situaciones susceptibles de presentarse en el futuro; y, finalmente, nos permite acostumbrarnos poco a poco a situaciones disfóricas que tenemos que afrontar en la vida real [es el caso de la muerte] ” (2002: 112). Lo precedente nos conduce a pensar en el narrador de *El mundo*, al imitar al niño ciego en su infancia: “El caso es que cuando nos cruzamos con el niño que no ve, yo cierro los ojos y camino algunos metros a ciegas para intentar averiguar qué siente el niño ciego, cómo es su universo, de qué manera percibe los peligros” (19). Lo que más nos interesa en este escenario, mencionado varias veces y evocado anteriormente en otras obras de Millás, es la sensación vivida por Juanjo al cerrar los ojos. Si a primera vista puede aparentarse a un cuestionamiento de la realidad, no deja de significar que puede asimilarse con un ejercicio en el que, por tomar simplemente un ejemplo, probamos nosotros mismos un acto negativo que hemos impuesto a los demás. En última instancia, se trata de una forma de animalización de los seres humanos.

La animalización de los seres humanos está presente en nuestros dos autores. Son un vivo ejemplo las ilustraciones siguientes, observables en Millás: el hecho de poner cara a cara dos naturalezas, el hombre y el animal, donde este juega el papel de guía en las actividades o acciones de aquel, o el hecho por parte del narrador de estar en un mundo ‘normal’, de cerrar los ojos y encontrarse en el mundo animal y vice-versa, de pasar fácil y físicamente de un mundo a otro; o también las sensaciones del propio narrador, de comprobar, después del delito, que es efectivamente un hombre en su dimensión normal, o de tener la impresión de formar parte del mundo animal, o incluso

de viajar por el mundo animal. A nuestro parecer, todo esto podría interpretarse de varias maneras. Primero, aparte de que la conciencia influye sobre las actuaciones, es una especie de animalización de ciertas acciones que ejercemos en la sociedad, con el objetivo de denunciarlos: la prostitución, los asesinatos, etc. Segundo, en la medida en que el hombre está empujado por su otro yo que le dicta actitudes reprensibles, se podría hablar de una sociedad en que prevalece el mal sobre el bien, una victoria de lo negativo sobre lo positivo. Por otra parte, si en Millás se trata de personajes o narradores que dejan directamente ver sus inquietudes, en Orejudo, en cambio, nos encontramos antes una especie de testimonios, pues, son perspectivas narrativas presentes en trozos de textos. Aquí, tenemos a narradores en primera persona, donde se puede apreciar sus sentimientos y dudas en los hechos que se nos presentan. En el segundo de los cuatro testimonios de la segunda parte de *Ventajas de viajar en tren*, por ejemplo, la mujer de Emilio, animalizada, ejecuta en un primer momento las órdenes de este con el fin de complacerle y conservar su matrimonio. Pero andando el tiempo, se ve sometida a actos humillantes de los que ni ya puede opinar. Se convierte en un puro receptáculo, de ahí las expresiones como “quería hablar...” (104), “hubiera preferido” (104) o “pensaba yo” (105), etc., muestras de las privaciones que sufre, al igual que sufrieron miles de españolas bajo cierto período reciente de la historia de España. Al final, la solución ha sido quitarle la vida a su esposo que quería tener un cachorro, tras haberla obligado a cruzarse con uno de los perros que tenían en casa.

Del mismo modo, la fuerte existencia de elementos textuales sin duda da cuenta del que nuestros autores quieren criticar el sistema universitario. Nuestro propósito no es el de llevar a cabo un estudio sobre el exilio, que es un trampolín, en nuestros textos, para plantear el problema de la crisis universitaria española. Queremos simplemente hacer una reflexión que consistiría en acercar este concepto, relacionado con ciertos personajes, con la intención de nuestros autores. No se trata del exilio en el sentido literal de la palabra. A nuestro parecer, aparte de la mera función espacial de dichos lugares lejanos donde se verifica parte de la acción, pensamos que es un acto significativo. Varias son las escenas que merecen cierto detenimiento. Tanto en Millás como en Orejudo, podemos hablar de un exilio libre, en el sentido en que tenemos a personajes que han salido de su espacio natal y han emigrado temporalmente, específicamente a Estados Unidos. Es el caso de María José en *El mundo*. No se menciona ninguna relación entre sus antecedentes políticos de antifascista y su

presencia en Nueva York donde imparte clases de literatura española. Pero sí que se nos dice que está en el origen de la invitación del narrador-escritor con el fin de dar una conferencia en la misma universidad.

En Orejudo, lo vemos en Cifuentes y su familia en *Un momento de descanso*. Huelga recordar que tanto él como su mujer impartieron clases en la universidad estadounidense, antes de que Cifuentes se decidiera a volver a España con su hijo Edgar. Por otra parte, por lo que a Castillejos se refiere, en la misma obra, sabemos que viajó a Estados Unidos con el fin de buscar soluciones a la crisis universitaria conocida por España en los años 40 del pasado siglo. Antonio y Cifuentes son dos entidades en búsqueda de cierta reconciliación, con el fin de constituir el alter ego de nuestro autor. O en otros términos, Cifuentes es una continuación de Antonio Orejudo. Lo hemos visto a través de las dos funciones que cumplen: uno es buen escritor y otro es buen investigador. Lo demuestra la confesión del primero al segundo en “Digo no te pongas melodramático, Cifuentes, ni me hagas la pelota. En términos generales tengo tanto interés como tú en *revelar la verdad*” (201). En este sentido, el ‘revelar la verdad’ sobre un asunto preciso sería en realidad un pretexto que esconde todo un período que preocupa a Orejudo. Lo dice el narrador, al mencionar que “la universidad franquista [fue] durante cuatro décadas una institución fantasma” (202). Del mismo modo, el hecho de recurrir al profesor de Helga, en *Ventajas de viajar en tren*, quien se trasladó a América puede interpretarse como una búsqueda de soluciones al problema interno, desde el exterior. Lo curioso es que todos estos exilios están ligados a la universidad. Si en unos casos, se trata de una colaboración entre universidades, no cabe duda de que por lo visto se quiere plantear un problema: la necesidad de reformar las universidades españolas. Como imagen de esta búsqueda de soluciones desde el exterior es la situación de Laura y Julio, en la novela del mismo nombre, que “necesitaban una presencia exterior a ellos para llenar [el] vacío” (52) instalado entre ambos. Quien lo cumplía era Manuel, antes de su caída en el coma y su posterior muerte. En efecto, el hijo del embajador era una especie de intermediario entre ambos. Su presencia fortalecía el diálogo y una vez ausente, volvía a instalarse el silencio entre la pareja. Su propio piso también, como observa Julio en ocasiones, parecía actuar de espejo, reflejándoles así las partes desconocidas de ellos y desvelando a la vez la realidad hasta entonces desconocida por Julio, su situación de cornudo.

Por otra parte, el hecho de tener, en parte, como medio de la acción la universidad puede ser significativo. Se puede leer una intención de querer desvelar los

secretos del sistema educativo de una universidad en crisis de valores. Es sintomático el ejemplo del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos*, al contestar al yerno de su mujer por su propio desinterés para con las clases que imparte: “-No me estimulan [los estudiantes] intelectualmente. Cada año vienen menos preparados, menos curiosos, más acomodaticios” (21). En esta novela, todo ocurre desde la mirada del protagonista, profesor de universidad jubilado. Sigue dando clases como hemos visto. Pero se le nota poca determinación, y de hecho amenaza en ocasiones con abandonar esas clases a mitad del curso. Ve a la universidad desde una distancia irónica, a pesar no solo de haber dedicado toda su vida a este oficio sino también por el alto cargo de rectora al que aspira y accede su mujer. De hecho, el propio narrador, al referirse a la ascensión de su mujer al puesto de rectora, no deja de reconocer que “hacía tiempo que los honores académicos habían dejado de significar algo para [él]” (96), probablemente porque los nombramientos responden en la mayoría de casos a criterios subjetivos. De manera que podemos afirmar que si la felicidad en Millás depende tanto de la situación social de sus protagonistas, como hemos tenido la ocasión de comprobar, sin embargo, no es el caso con otros para quienes el trabajo es fuente de enajenación. La búsqueda de la libertad observable en nuestros personajes también estaría vinculada, en cierta medida, con los orígenes. Si en el caso es distinto en los textos que analizamos, sin embargo, son situaciones vinculables a los orígenes de la libertad del hombre. Desde el punto de vista bíblico, en el que el ser humano infringió la autoridad de la Iglesia, comiendo la fruta prohibida del jardín de Edén, marca este principio.

En *Un momento de descanso*, el haber mandado a Desmoines a otras universidades del mundo, con el fin de estudiar su funcionamiento y adaptarlo a España es la prueba de un sistema con insuficiencias. Pero huelga señalar que era probablemente una idea del sistema republicano, que se hizo añicos luego al estallar la Guerra Civil, y se destruyó totalmente desde el punto de vista cultural, como vimos, con la llegada del Franquismo. Lo expresa claramente Orejudo, al afirmar que “Nuestro raquitismo cultural, intelectual y científico no obedecía a un ciego y fatal designio del destino, sino al dictado consciente de quienes ganaron la guerra y a la incompetencia coadyutoria de los políticos que vinieron después” (203). El talento de Desmoines es tal que “Al contrario de lo que sucede a la mayoría de profesores universitarios, a [él] le gustaba la enseñanza” (101), por lo que prefirió dedicarse a ello, en vez de ocupar el cargo de ministro de la educación que le ha sido propuesto en los años 1980. Asimismo, su concepción es diferente de la de los profesores, incluso de los más jóvenes que él.

Veamos el siguiente ejemplo ilustrativo de ello: “Para ser útiles, los estudios literarios debían asumir los mismos riesgos que la literatura, buscando nuevos temas o nuevos modos de exponer los asuntos de siempre” (101). La crítica de la universidad está presente también cuando el narrador alude al que, en comparación con cierta época en que los alumnos se matriculaban en letras por su afición a las mismas, hoy quienes hacen esta carrera ya “no pueden hacer algo más serio por falta de capacidad o de nota media” (110). Menciona el narrador que este cambio se notaba ya desde los años 1980 (111). El hecho de que al protagonista se le entre una fantasía sexual en el despacho (126) también puede considerarse, en cierta medida, una denuncia de la universidad, convertida en una especie de prostíbulo.

Del mismo modo, aparte de que el narrador es escritor, su amigo Cifuentes es quien se dedica a buscar a los tres miembros del vocal externo de la universidad. Se da cuenta que Jaime Borrell y Antonio Javier Ilusión habían fallecido ya y que Raquel Medina estaba internada en la clínica del Doctor León, Calle Sainz de Baranda donde acaba por encontrarla. En sus investigaciones, se percata con otro problema, el del proceso de reclutamiento en oposiciones. Da con el caso del propio Castillejo, profesor con mucha experiencia como se sabe, y con muchas publicaciones, tanto de libros como de artículos, frente al joven y recién licenciado, conocido como ‘candidato de la casa’.

Al fin y al cabo, a pesar de los ideales de Cifuentes para con la justicia, se puede pensar que terminó por ceder al dejarse incorporar en el mundo universitario que había criticado tanto como lugar por excelencia de muchas injusticias. Lo reconoce, pero se deja arrastrar, porque piensa que su felicidad depende de su oficio de docente. Se puede decir que Cifuentes no es un personaje intransigente, a pesar de todo. Puede caracterizarse como un personaje lúcido, oportunista, pero también educador, a su manera, por lo que a su actitud con Edgar se refiere. A este, se ha comprometido a sacarle por completo, física y moralmente, del mundo de la pornografía, no solo por su traslado a España sino también a cambio de las enormes cantidades de dinero que pagó a una empresa online para que quitaran de Internet los vídeos en que aparece. Por otra parte, podemos aducir que Cifuentes es el símbolo de la resistencia, frente a un mundo completamente en crisis de valores. Lo demuestra su empeño en publicar el libro sobre los Desmoines, traicionando así a su amigo y narrador a quien prometió deshacerse de todos los elementos en su posesión capaces de ayudarlo en este sentido. Desde luego, no cabe duda que para nuestros autores, la novela puede considerarse una fuente de lucha

contra las injusticias sociales, del mismo modo que por sus ideales de enseñar a las generaciones, es un instrumento didáctico, pero también y sobre todo capaz de rescatar la memoria de los pueblos.

6-4- Restauración de la memoria

El papel jugado por la historia en cada sociedad es sin duda capital. Según Prats, “La Historia es, más que la *maestra de la vida* como la definiera Herodoto, un conocimiento que suele utilizarse como justificación del presente. Vivimos en el seno de sociedades que utilizan la Historia para legitimar las acciones políticas, culturales y sociales, y ello no constituye ninguna novedad” (2001: 13-14). Uno de los objetivos perseguidos por Millás es sin duda el de despertar en las jóvenes generaciones la curiosidad sobre la verdadera historia de un pasado relativamente reciente. No se trata tanto de una enseñanza en el sentido didáctico, con el fin de perseguir una formación intelectual o social de los individuos, sino de la presentación aislada de ciertos hechos con el fin de contrastarlos con lo realmente vivido. El interés de este acto radica en que nuestro autor quiere sin duda suscitar el espíritu de crítica de la información de los políticos en el presente, recurriendo al pasado, en la medida en que éste ayuda a entender aquél. De la comprensión del presente, se puede llegar a conocer los orígenes, la herencia común, construyendo así una identidad sólida. Cuando, en *El mundo*, por ejemplo, presenta el peso que tenía la religión y las prácticas cotidianas del catolicismo en las familias, pensamos que su objetivo es otro: el de enseñar de manera indirecta la complicidad de esta institución en el adormecimiento y sobre todo la opresión del pueblo, ya que como bien se sabe, “La represión y el terror marcan ominosamente la Nueva España [la del franquismo]” (Blanco Aguinaga, 2000: 377). En algunas ocasiones, Millás informa o critica de manera directa sobre la historia. A este respecto, es sintomática la imagen que nos presenta a través del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos* con quien, en su dimensión fantástica, al copular con la mujercilla, lleva al éxtasis al conjunto de los hombrecillos. De esta forma y para aludir a la influencia negativa de la sociedad en la formación de la personalidad de los individuos, objeta Fromm:

El individuo deja de ser él mismo; adopta por completo el tipo de personalidad que le proporcionan las pautas culturales, y por lo tanto se transforma en un ser exactamente igual a todo el mundo y tal como los demás esperan que él sea (...). La persona que se despoja de su yo individual y se transforma en un autómatas, idéntico a los millones de

otros autómatas que lo circundan, ya no tiene por qué sentirse solo y angustiado. Sin embargo, el precio que paga por ello es muy alto: nada menos que la pérdida de su personalidad (1987: 183-184).

La influencia o el peso del pasado, de la sociedad está se puede leer en la metáfora¹⁴⁹ en la reflexión del protagonista de *El mundo*, cuando afirma que “Si se ha tenido frío de niño, se tendrá frío el resto de su vida” (13). Ello deja claro que los acontecimientos vividos de niño pueden perseguirnos en el resto de la vida. Lo precedente demuestra claramente la arqueología del pensamiento de Millás, cuyos personajes, a través de sus diferentes actuaciones, se niegan a conformarse a estas pautas de la sociedad. Si en algunos casos nos encontramos ante personajes obsesionados por fantasmas, por dobles personalidades, por deseos de ser otros, de cambiar su naturaleza a través de disfraces o de adoptar comportamientos de otros personajes, es, a nuestro parecer, una forma de materializar este inconformismo. Fromm asocia, por ejemplo, estas pautas que nos impone la sociedad a situaciones de hipnosis. En estas, el hipnotizador es capaz de llevar al hipnotizado a creer en sensaciones, sentimientos y deseos, hasta el punto de hacerlos suyos, mientras que realmente no corresponden con la verdad de los hechos que siente o piensa. De hecho, este tipo de sujeto que pierde su yo se siente inseguro, porque es en cierta medida el reflejo de lo que esperan los demás de él. Ha perdido su identidad y el proceso de su recuperación pasa por el punto de vista de los demás. “Puesto que él no sabe quién es, por lo menos los demás individuos lo sabrán...siempre que él obre de acuerdo con las expectativas de la gente” (1987: 200). El objetivo perseguido por Millás, a la luz de los diferentes ejemplos, sería el de romper con la falsa memoria construida por la sociedad en la que vive. La ruptura de esta falsa memoria pasaría por la búsqueda de los testigos, actores importantes en el proceso. Y a este propósito, es importante el testigo Asterio, cura, con quien se entrevista Cifuentes en *Un momento de descanso* de Orejudo, con el fin de reconstituir la verdadera historia distorsionada por los hermanos Castillejo. Huelga mencionar que nuestro interés por abordar las cuestiones inherentes a la memoria nacen en parte de los análisis que hace Helena López de dos libros publicados en 2007: *Tiempo de exilio: Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*, de Mari Paz

¹⁴⁹ En Millás, como también se puede ver en Orejudo, es importante la dimensión adquirida por el lenguaje metafórico, que no representa la realidad cotidiana en su totalidad. Nos encontramos ante unas palabras que no siempre remiten a un significado concreto o contextual. Puede considerarse una estrategia de parte de sus narradores, esto es, de ellos mismos para distanciarse un poco de esa realidad hostil.

Balibrea y *Constancia de la Mora in War and Exile: International Voice for the Spanish Republic*, de Soledad Fox. Dice:

Creo que la causa abierta contra el franquismo por el juez Garzón en septiembre de 2008 señala uno de los momentos más intensos del interés por la memoria histórica que, desde mediados de la década de los 90, se manifiesta en diferentes ámbitos de la vida pública española. El mundo académico también participa de este fenómeno y en los últimos años han sido muy numerosos los congresos, publicaciones y cursos universitarios sobre la relación de la sociedad española con su pasado reciente. De las diversas áreas que son objeto de estudio, probablemente sea el exilio, junto con la represión franquista en el interior del país, la que está activando uno de los debates más productivos al calor del llamado ‘boom de la memoria’ (2009: 75).

En segundo lugar, las reseñas de Salvador Oropesa, acerca de *Voces silenciadas. La memoria histórica en el realismo documental de la narrativa española del siglo XXI*, de Martín Galván, Juan Carlos, publicado en 2009. Martín Galván estudia en este libro tres novelas españolas publicadas en 2001: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, *La noche de los Cuatro Caminos* de Andrés Trapiello y *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina. De su estudio, nos informa Oropesa: “El común denominador de estas tres historias es su afán de recuperar la memoria histórica y dar voz a los vencidos de la Guerra Civil española y la consiguiente dictadura franquista” (2009: 94). Nuestro objetivo no es el de dar la voz a uno u otro bando, al querer destacar ciertas actuaciones de personajes remitentes a ese pasado. Sino que queremos ver cómo subyace ese pasado en los textos que analizamos. Del mismo modo, el hecho de recordar obsesivamente ese pasado puede significar que es un fuerte anhelo a que no vuelvan a producirse esos hechos atroces, a “...que esa historia no vuelva a repetirse bajo otras formas” (1999: 21), como piensan Sartorius y Alfaya. Ello traduce, en cierto modo, una lucha contra el mito del retorno, que “viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece de una vez para siempre, carece de peso, está muerta de antemano, y si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan. No es necesario que los tengamos en cuenta...” (Kundera, 2011: 11).

Estos mecanismos presentes en nuestros textos, pero relacionables con un pasado relativamente lejano, se manifiestan de varias formas, directa o indirectamente. La abundante historia de fantasmas en nuestros autores es, entre otras cosas, la prueba patente de un pasado que sigue obsesionando, remodelando así el presente. Estos

recursos, aparentemente de poca importancia, a veces simples detalles experimentados por personajes, cobran importancia en la interpretación de los relatos. Son lo que llama Moreiras “elementos residuales [que] establecen una profunda línea de continuidad entre el pasado y el presente” (2002: 17). De hecho, *Cultura herida* “traza por tanto la violencia tanto de la borradura de la memoria (de la historia) como la violencia originada por la presencia de los residuos impresos en esa borradura, y que interviene inevitablemente también en las generaciones que no han vivido ese pasado” (2002: 17).

A partir de las actuaciones de los personajes en nuestros textos, podemos afirmar que la búsqueda de la restauración de la memoria está basada en dos fases, imbricadas de manera continua. Por una parte, existe una primera fase que consiste en rechazar el pasado, o al menos los elementos que los personajes o narradores encuentran hostiles. Por otra parte, recurren a ese mismo pasado, con el fin de situar los hechos en un marco definido. En los intentos de nuestros autores para distanciarse del pasado, sin olvidarlo del todo, aparece una fuerte materialización de la diferencia entre el sujeto del pasado y el del presente como se observa en *El mundo*. A través del desdoblamiento de las identidades narradas (202-203...). Por ejemplo, nos llama la atención la escena de *Blade Runner*, en *Lo que sé de los hombrecillos*, “en la que los replicantes observan las fotos de sus padres falsos, de sus hermanos falsos, de sus abuelos falsos, al tiempo que construyen una historia familiar falsa (todos lo son)...” (203). Esta escena está presentada como un relato secundario y puede entenderse como una táctica por parte de nuestro autor con el fin de exponer hechos de gran envergadura, relacionados con las mentiras en que la memoria ha sido construida.

Esta situación nos recuerda su falsa vida que cuenta Luz Acaso a su biógrafo - que es en realidad su hijo y ella lo sabe perfectamente, como hemos dicho en alguna ocasión-, Álvaro Abril, en *Dos mujeres en Praga*. En efecto, ella le deja entender que de su difunto marido, falso desde luego, se había embarazado a los quince años y ante las dudas de que no fueran capaces de cuidar al niño, este fue adoptado. Lo curioso era que en esa práctica, los padres no veían el rostro de su criatura ni estaban informados de su sexo. Explica: “Muchas veces me he preguntado cómo sería hoy su cara. A veces voy por la calle mirando a la gente y me digo éste o ésta podrían ser, éste o ésta, no” (2002: 53). Eso nos hace pensar en la asociación existente en Francia, por ejemplo, en que se permiten a mujeres que den a luz de manera discreta. De hecho, entre seiscientas y setecientas mil mujeres recurren a ella cada año. Por otra parte para evitar lo sufrido por esos niños, presentados por el narrador de Millás, que desconocen por completo a sus

padres, las autoridades francesas crearon en 2002 el Consejo Nacional para el Acceso a Orígenes Personales (CNAO) con el fin de posibilitar a los niños, cuando son mayores de edad, el acceso a los datos de sus padres¹⁵⁰.

El rechazo del pasado o desconfianza en la historia abunda en *El mundo*. Si gran parte de esta novela está basada en la infancia del narrador, cabe recordar que del mismo modo, varios son los elementos que ofrecen al lector la sensación que nos encontramos ante una perpetua huida del pasado por parte del mismo. El pasado le parece cruel, con sus sueños y los castigos de la escuela, que dejaron secuelas en él. Juanjo pasa por una exposición de esos hechos, con el propósito de mostrar de manera directa sus relaciones con el mundo de entonces, en el que caben las instituciones, empezando por su familia (213-214). Su decisión de abandonar el colegio y de ingresar en el seminario parece ser un mero subterfugio para escaparse del ambiente hostil en el que se encontraba (el peso de la rutina cotidiana, su familia cuyos miembros no eran como él, como él mismo lo ha venido a decirlo en varias ocasiones, la academia con los maltratos de los verdugos, el propio seminario cuyas prácticas desconocía, etc.). El hecho de ir al seminario en sí sería una forma a afrontar directamente ese mundo religioso que parecía denunciar en el pasado, por su presencia en todos los actos cotidianos y su influencia en la formación de la personalidad. El hecho de volver a estos episodios pasados y de rememorarlos incesantemente también puede significar que nuestros autores incitan a sus coetáneos a aprender a vivir con males recuerdos en vez de rechazarlos.

El deseo de recuperación de la memoria se relaciona también con el deseo de arrastrar los acontecimientos al presente, de ahí el uso del presente del indicativo como se puede observar en nuestros autores y sobre todo en *El mundo*, donde este tiempo verbal tiene el valor de actualizar lo acontecido. El recuerdo está ligado con la memoria. Como ejemplo, tenemos el caso del narrador al imitar al niño ciego con quien se cruzaba cuando, de pequeño, su madre le acompañaba a la escuela. Llegó un momento en que había tenido la impresión que un vínculo le unía a ese niño ciego. Este vínculo, aunque misterioso, resulta del que en ocasiones, al imitar al niño, cerrando los ojos, tenía la sensación que este recobraba la vista de manera simultánea. De hecho, hay momentos en que llegó a cerrar los ojos durante gran parte de sus días, hasta el

¹⁵⁰ Véase el Telediario de las 4h GMT del 25 de abril de 2013, en http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/info/p-1909-L-actualite-en-video.htm?jt=jt_monde)

momento en que empezó a alejarse de ese hábito: “Poco a poco, abandono esta costumbre. Un día, dejamos de cruzarnos con el niño ciego. Me olvido de él” (20).

Las diferentes actitudes de Juanjo de manifestar la diferencia con los miembros de su familia están presentes en *Lo que sé de los hombrecillos*, donde la relación del protagonista se vislumbra en la mayoría de las veces desde la relación con sus contemporáneos. Considera a los hombrecillos como parte de él, porque como hemos visto, son quienes fabricaron su doble. En este sentido, todo cuanto le sucede puede considerarse una metáfora de lo vivido por otras partes de él, diferentes de sus contemporáneos. Ejemplo de ello lo vemos cuando en un diálogo telepático que intentaba mantener con los hombrecillos, ellos no conseguían contestarle desafortunadamente, por lo que “le creaban complicaciones que no sufrían, en apariencia, al menos el resto de [sus] contemporáneos” (102). La incapacidad de poder dialogar con ellos se relacionaría con un evento ligado al pasado, callado por el propio narrador, y por lo tanto, que apela a la memoria, sobre todo si en el acto de la enunciación nos situamos en un momento posterior, por la alusión a los contemporáneos. Desde luego, cabría relacionar esta incomunicación con la falta de un diálogo serio entre los dos bandos, herederos de la política reciente de España, todos partes de un mismo cuerpo, como indica la imagen del narrador con los hombrecillos o simplemente con su doble.

Por otra parte, es necesario mencionar, como hemos visto en ocasiones, que la relación entre el narrador y su doble es una relación basada en reflejos en que vemos constantes juegos atractivos. Si en la mayoría de los casos el narrador es quien necesita la presencia de su doble, imaginándola e incluso deseándola con mucho fervor, cabe subrayar, sin embargo, que en los diferentes contactos hechos presentes, el hombrecillo nos conduce a sus espacios propios. Conduce al narrador a diferentes lugares habitados por él, desde los más sucios hasta los más encerrados. Del mismo modo, conduce al propio narrador a lugares de una moralidad dudosa. Estos actos serían una manera de llevarnos a diferentes espacios de la sociedad, con el objetivo no solo de mostrar su suciedad moral sino también y sobre todo de denunciarla.

En *Un momento de descanso*, por ejemplo, a través de la desavenencia entre Castillejo y su hermano Desmoines, relacionada con las actitudes de este, Orejudo recrea el acontecimiento en que más españoles se mataron entre sí. Castillejo, al afirmar en la entrevista que no está listo y que no lo será nunca, para reconciliarse con su

hermano¹⁵¹, y al aludir al que nunca se reconciliarían los dos bandos de la guerra civil, plantea un serio problema, el de la responsabilidad de la Historia en la construcción de las ideologías. Ya que él mismo confiesa que “la guerra civil de 1936 es un enfrentamiento más entre esas dos castas que se crearon en la Edad Media y que han recibido diferentes nombres a lo largo de la historia” (155). A nuestro parecer, y en relación con lo antedicho, son simbólicas las identidades de los dos hermanos que, a pesar de tener los mismos padres (un padre español y a una madre estadounidense), llevan dos apellidos distintos. A diferencia de Millás en quien hemos visto que los personajes casi siempre mantienen cierta relación, por lo que al uso de los nombres o apellidos se refiere, con sus padres o sus familias, en Orejudo, en cambio, no nos situamos en la misma lógica. Si el primero expone los hechos mediante acumulaciones, con el fin de que los lectores sientan la necesidad de hacer ellos mismos esta lectura, en el segundo, la denuncia de esta práctica se hace de manera casi directa. Por otra parte, ambos autores parecen tener similitudes, sobre todo por lo que se refiere a los procedimientos utilizados para denunciar. De hecho, es importante preguntarse por la actitud de los protagonistas del autor de *Ventajas de viajar en tren*, capaces de contar historias falsas, pero presentadas insospechadamente como reales. El compromiso de Orejudo aquí se relaciona con que muestra la capacidad creadora de sus personajes en sus diferentes aptitudes en presentar los hechos, borrando así la frontera entre lo real y lo puramente ficticio. Generalmente, sitúa lo real debajo de lo irreal, comparable con la imagen de los políticos, consistente en esconder la veracidad de los hechos históricos siempre y cuando les convenga. Por lo que a Millás atañe, se sirve de situaciones banales, pero para plantear una preocupación de gran envergadura. Detengámonos en el ejemplo del cuento de Julio a Julia, que relata la situación de un país en el que “había menos sombras que personas (...) Porque la mitad de la gente nacía sin sombra” (72). Lo curioso es que dichos habitantes, sobre todo los que carecían de sombra, cometían actos desordenados, como cortarse con tijeras, caerse de escaleras, pillarse los dedos con las puertas, etc. Y cuando el gobierno decidió dividir la mitad de sombras existentes para repartirlas a quienes no la tenían, para que al menos todo el mundo tuviera media sombra, se redujo el desorden. Cuando Julia preguntó a Julio si se había pillado alguna

¹⁵¹ Más allá de los diferentes apoyos exteriores obtenidos por los dos bandos en la contienda que ponía en juego los intereses ideológicos de la Europa del momento, nos encontrábamos más bien ante un conflicto entre hermanos. Las siguientes palabras de Cordero Olivero y Lemus López ponen de manifiesto, de modo suficientemente claro, este hecho: “... la Guerra Civil fue fundamentalmente una guerra española, combatida mayoritariamente por españoles y ganada también, fundamentalmente, por españoles” (2010: 609).

vez los dedos, he aquí su respuesta: “-Una vez, de pequeño” (72). De la misma manera, cuando la niña se había dormido, Julio “continuó contando el cuento más para él que para ella” (74). A nuestro juicio, estos datos, aparentemente inocentes, revisten diversos sentidos. El desorden observado por dichos habitantes puede remitir al propio franquismo y de hecho, Julio, al desatar la duda de la niña nos sitúa, ya por la espontaneidad de sus actuaciones quizá inconscientes y mecánicas, sobre el período indicado de ese país del que sabía lo ocurrido antes de todas las preguntas de Julia. Del mismo modo, la sarta de preguntas de la niña por querer saber todos los detalles acerca de ese país del cuento puede relacionarse con dudas o cuestionamientos acerca del propio país del escritor: “¿Por qué? ¿Y cómo era la gente sin sombra? ¿Qué quiere decir atolondrada? ¿Se hacía pis en la cama? ¿Sabían leer? ¿Y qué pasó?, etc. ” (72). Al final, los intentos de reconciliación entre los dos bandos en conflicto en España pueden aparejarse con lo sucedido en la historia, a saber que en cierto momento “todas las media sombras existentes en el país comenzaron a buscar a su otra mitad arrastrando a las personas de un lado a otro en esa búsqueda. (...) Y cuando dos media sombras, que originalmente habían sido una, volvían a encontrarse, sus propietarios no tenían más remedio que irse a vivir juntos” (73-74). El propio uso de las sombras que terminaron en mandar a las propias personas puede significar una burla al bando que dirigió al país, constituido de hombres reprochables desde el punto de vista intelectual, a imagen de su caudillo. Si en ambos casos vemos un deseo de mentir pero bajo una forma inteligente, nos informa Todorov que “Las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad” (2000: 12). El propio Millás lo reconocía, ya que si se tiene que tomar en cuenta el que toda obra de arte encierra una parte de mentira, “El libro genera realidad, puede cambiarnos y puede cambiar el mundo” (En Gullón, 2004: 38). Se podría interpretar como una burla a los discursos actuales de los dirigentes que se empeñan en maquillar las huellas de la realidad, con el fin de enterrar la memoria. Estas mentiras, asimilables con las “huellas de personalidad” (2004: 35), como opina Germán Gullón, son fluctuantes como las personalidades de nuestros protagonistas.

La violencia política en el Franquismo se encontraba en varios niveles en la sociedad: desapariciones y ejecuciones, privaciones, etc¹⁵². La recuperación de la memoria social en nuestros autores pasa también por la de la memoria sexual. Como hemos tenido la ocasión de ver, varias son sus obras donde se habla del psicoanálisis.

¹⁵² Para informarse de las sanciones culturales (censuras de libros, películas, etc.), vigilancias sobre seres humanos o espías, castigo de desviaciones sexuales, se puede consultar a Sartorius y Alfaya (1999: 24).

Esta realidad estaría relacionada con la actitud de los protagonistas que casi siempre intentan rechazar las pulsiones sexuales que les llegan a modo de fantasía. Este rechazo sería una manera, para ellos, de condenar férreamente la sexualidad que perturba sus sentidos. Por otra parte, hablar del tema de la sexualidad consiste también en mencionar a la mujer. De hecho, huelga recordar que Franco destruyó casi todo lo que la República empezó a construir, en el sentido de la emancipación de la mujer (leyes sobre el divorcio y el trabajo, etc.), para liberarla de su papel tradicional de mujer sumisa. Dentro de la lista de privaciones dirigidas a la mujer había una ignorancia de sus problemas y en particular de su sexualidad, lo cual era una especie de opresión. Estaba prohibida la venta de libros sobre la sexualidad de la mujer. La sexualidad femenina se reducía a ternura, cariño, sensualidad o afecto. Estaba orientada a la reproducción. Esta idea ha formado parte de la conciencia colectiva, por lo que hubo miles de campañas hechas por mujeres, consideradas presas, para reivindicar sus derechos. Estaban prohibidos por la censura los libros sobre la sexualidad. Acceder a libros de este tipo era muy difícil. Todo lo susodicho se entiende mejor si lo acercamos a las reflexiones de Navajas, al mencionar que “La episteme postmodernista mantiene todavía conexiones con el movimiento de ruptura con el tabú sexual que inicia el freudianismo. En el caso de la novela española esa ruptura es más virulenta porque la prohibición erótica es particularmente virulenta durante el período de la Dictadura” (Navajas, 1987: 24). De este modo, no nos extraña el que “La sociedad se encuentra, a finales de los ochenta, perdida, desubicada y sola” (Lozano Mijares, 2007: 21). Ello se debe en parte a que con la llegada del relativismo se rompieron las categorías del género en las que la mujer y el hombre sabían claramente lo que eran sus papeles respectivos en la sociedad. La vuelta de unos contenidos sentimentales en nuestro corpus se puede explicar por la voluntad de nuestros autores de querer recuperar estos valores. Es sin duda lo que explica que en nuestro corpus nos encontremos ante personajes femeninos distantes de la sexualidad. Son generalmente personajes que no parecen tener debilidades por el sexo. Para las que tienen un oficio, les preocupa más bien sus situaciones laborales y aquellas que se interesan por su cuerpo, lo hacen mucho más con la intención de buscar una mirada.

A través de la presentación de estos hechos, podemos decir que Millás no quiere solo denunciar esta realidad que sufría la mujer sino también y sobre todo recuperar la memoria histórica reprimida. El régimen de Franco ejercía un control en el seno familiar de la mujer como persona sumisa a su esposo, persona doméstica y ángel de casa, lo cual justificaba que prohibiera que ella trabajara. Al respecto, es importante la situación

de la madre de Juanjo en *El mundo*, casi siempre preocupada por el funcionamiento de su hogar, mientras que al padre, le presenta el narrador casi siempre en su taller. De las que trabajaban, algunas se iban a burdeles en busca de otra forma de libertad, asimilable con la libertad o la nueva relación contratada por Laura y que terminó por ser la causa de su separación con su marido Julio. Asimismo, los narradores de hoy se preocupan mucho por cuestiones o decepciones sentimentales como se ha visto con nuestros autores. Aunque sin haberlo forzosamente vivido ellos mismos, es evidente que son experiencias auténticas y universales, con lo cual estos hechos tienen un grado de similitud. La gran cantidad de recuerdos y sueños en los personajes es un intento por su parte de buscar su propia identidad, como decía Mainer (En Lafuente, 2004: 56). Del análisis psicoanalítico llevado a cabo, se ve también en Todorov cierta relación con la memoria:

es sabido que el psicoanálisis atribuye un lugar central a la memoria. Así, se considera que la neurosis descansa sobre ese trastorno particular en la relación con el pasado que consiste en la represión. El sujeto ha apartado de su memoria viva, de su conciencia, algunos hechos y sucesos sobrevenidos en su primera infancia y que le resultan, de un modo u otro, inaceptables. Su curación- mediante el análisis- pasa por la recuperación de los recuerdos oprimidos (2000: 24).

De manera que cuando el sujeto se cura de los hechos reprimidos, no los olvida por completo. Se quedan desactivados en la superficie. El intento de olvidar hechos difíciles puede constituir una forma de cura por parte de quienes los sufrieron. La escritura en Millás puede considerarse desde luego un elemento para potenciar los hechos, y así hacer que estén siempre revivificados, en vela, con el fin de recordarlos. Es de sumo interés el papel que tiene la novela, entre otras fuentes, en su labor de recuperación, construcción y conservación de la memoria y la identidad. A través de la novela, los escritores pueden tener la posibilidad de participar a la memoria del imaginario colectivo¹⁵³. Pero es de subrayar que el pasado, concepto relacionado al

¹⁵³ Lo decía Kundera, al afirmar que la literatura de ficción compensa la fuga de la información, debida al carácter parcial y fragmentario del recuerdo. De hecho, esta larga cita suya pone en evidencia lo difícil que es recordar, incluso hechos muy recientes: “Nos hemos resignado a la pérdida de lo concreto del tiempo presente [...]. Basta con contar uno episodio que hayamos vivido hace apenas unas horas. El diálogo se acorta en un breve resumen, el decorado en algunos datos generales. Esto también vale para los recuerdos más fuertes [...]. Por mucho que llevemos un diario asiduamente y que anotemos en él todos los acontecimientos, un día, al releer las notas, comprenderemos que no son capaces de evocar una sola imagen concreta. Peor aún: que la imaginación no es capaz de ayudar a nuestra memoria y construir lo que se ha olvidado. Porque el presente, lo concreto del presente, como fenómeno que ha de examinarse

tiempo, es sujeto a muchas representaciones e interpretaciones. De hecho, a través de las obras que analizamos, hay sin duda una necesidad por parte de sus autores de cimentar la identidad pasada o presente de su sociedad, a través de acontecimientos individuales o colectivos como dejan transparentar los temas o actitudes de muchos personajes de los textos. En el marco de nuestro trabajo, como ya se sabe, ello se hace por el lenguaje y más bien por las obsesiones que se ha podido notar en torno a hechos directa o indirectamente observables. En este sentido, recordar (del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón (Galeano, 2003) no se limitaría a un simple ejercicio desprovisto de sentido. A nuestro parecer, recordar no significa simplemente revisar el pasado, sino que es desenterrarlo con el fin de ocuparse de él. Es una manera de producir artísticamente un universo comparable, parecido o paralelo al vivido. Como dice Ricoeur, “comprender el mundo de los signos es la forma de comprenderse (...). En efecto los problemas de sentido cesarían de existir si los signos no fueran el medio, el instrumento, mediante los cuales un existente humano busca situarse, proyectarse, comprenderse” (1975: 169). En consecuencia, recordar puede significar buscar el sentido de un acto político, es un compromiso social, una forma de tomar postura, con el fin de mejor entender el presente y sobre todo de evitar, por ejemplo, que se reproduzcan atrocidades. Desde luego, los recuerdos constituyen una forma de forjar el futuro.

En los personajes de nuestros textos, existen dos categorías de personajes, en lo que concierne a su relación con el pasado. Algunos, que tienen una memoria olvidadiza y otros, atentos al pasado cuyos hechos recuerdan sin dificultad. Los que olvidan o mantienen el silencio representarían a la parte de los ciudadanos para quienes el pasado ha sido feliz. Incluso sienten cierta nostalgia de ese pasado que ya no pueden representar en el momento presente. Los que lo recuerdan es una forma de criticarlo con el fin de construir el futuro. La misma voluntad de desvelar el pasado, con sus buenos y malos recuerdos, estaría presente en Millás a través del interés de sus narradores en confesar a personajes lo vivido. En *El mundo*, por ejemplo, Juanjo confiesa a María José, en la habitación de su hotel de Nueva York, lejos del país, la relación secreta que había mantenido con su familia a ella, informándola de hechos nunca sospechados por ella, como era el caso de la actividad de espía, en el barrio de su común infancia, tanto de su padre, su difunto hermano y el propio Juanjo. Su deseo por no dejar ningún

[...] es para nosotros un planeta desconocido; no sabemos, pues, ni retenerlo en nuestra memoria ni reconstruirlo mediante la imaginación” (1994: 138-139).

episodio de su infancia en el olvido se nota ya al dirigirse a la hija de Mateo: “Le contaba todo esto muy despacio (...), introduciendo la punta del estilo verbal en cada una de las ranuras de aquella infancia de mierda, para no dejar nada por saquear, nada por recordar, nada por hurgar” (161). A nuestro parecer, es una forma de querer informar a los propios españoles de la necesidad de seguir investigando sobre este período de la historia reciente de la que pueden desvelarse más cosas capaces de construir el futuro.

6-5- La autoría

Foucault es consciente de que la crítica ya se había dedicado al tema de la muerte del autor y por lo tanto, de la necesidad de dejar de buscar la figura del autor a través de sus textos o de hacer cierta interconexión entre ambos polos. Por lo que estudiar una obra se reduciría a enfocar tan sólo en la arquitectura del propio texto. Sin embargo, Foucault ve lo difícil que es prescindir de esta relación, sobre todo si nos encontramos ante una obra-concepto también problemático en sí-, lo cual supone la existencia de un autor, a diferencia de simples textos que habría escrito un individuo. De hecho, en relación a nuestros textos, varios escenarios merecen la pena mencionarse. Primero, nos llama la atención la obsesión de Helga, en *Ventajas de viajar en tren*, por los textos del joven escritor Ander Alkarria. Es sin lugar a dudas significativo el hecho, por parte del narrador extradiegético, de presentar de forma recurrente dichos textos como LA OBRA (70 (dos veces), 71, 72, 73 (tres veces)) o de nombrar al joven EL AUTOR (69, 70). A través de las mayúsculas, se puede leer cierta idea de trascendencia con el efecto de dar la sensación de estar ante un artista excepcional. Sin embargo, los elementos en los que se focaliza para apreciar los textos de Alkarria carecen de objetividad, ya que se apoyan, por ejemplo, en lo bien que suena el nombre del escritor o en el que los textos estén relacionados con cosas que pasan en telediarios o con el fútbol, entre otras criterios. Por otra parte, lo que también es de sumo interés para Helga es el impacto que podrían tener los fragmentos de Alkarria en el público donde se asoman por lo tanto los intereses económicos, a ejemplo de otros textos más, como el de los que le habló Ángel Sanagustín en el tren: “- Me gustaría representar ese libro sobre la esquizofrenia del que me habló en el tren-le cortó Helga-. Creo que podríamos ganar mucho dinero” (146).

A nuestro juicio, las propias interrogaciones acerca de la naturaleza del autor o de la obra pone en el tapete una preocupación: la de los orígenes de la literatura. De

hecho, la proliferación de relatos que toman cuerpo en *Ventajas de viajar en tren*, textos no sólo disparates, aunque con una preocupación común, sino también relacionados los unos con los otros, estaría vinculada con la búsqueda de los orígenes de la narración y por lo tanto del hombre. Desde esta perspectiva, la narración de Ángel Sanagustín podría considerarse como una especie de relato grande del que nacen los siguientes relatos sobre una serie de testimonios de enfermos mentales y un caso de suplantación de personalidad entre Sanagustín y Martín Urales-extraídos de la carpeta que dejó Sanagustín a Helga Pato antes de esfumarse en la naturaleza- y al que vienen a sumarse. La desaparición del psiquiatra de la clínica, al bajarse del tren, simbolizaría la desaparición de los grandes relatos, propia de la época posmoderna y podría entenderse como la puesta en cuestión de la propiedad de la narración, de la autoría de los textos. El título de la tesis doctoral inacabada de Helga, ‘La autoría colectiva de la épica medieval’, puede plantear una preocupación por si quienes firman en las portadas son realmente aquellos que escriben estas obras (141). La paciencia de Helga, al esperar a que pase Martín, aguantando el viento, la lluvia y el frío, como había hecho su marido anteriormente, da cuenta de la difícil labor de escribir, el de buscar datos que puedan interesar a la sociedad. El problema de la autoría es una realidad observable en la suplantación de personalidad, como hemos visto, donde ya no se sabe quién es el autor del relato ni a quién pertenece la carpeta. En este punto, el nombre de autor cumple una importancia que es la de fijar los discursos en cada sociedad como se puede leer en Foucault:

Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que «esto ha sido escrito por fulano», o que «fulano es su autor», indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (1999: 338).

Si convenimos con Foucault sobre la función de la autoría y su estatuto en la sociedad, discrepamos, sin embargo, a nivel de la no cotidianeidad de palabras firmadas por un autor, por cuanto pensamos que al ser un reflejo de la sociedad, aunque pertenecientes a un registro propio, los textos se convierten en una serie de lo que podríamos denominar conversaciones cotidianas. Por eso, no es raro que en ocasiones nos identifiquemos con algunos personajes.

Esta realidad o amenaza a la que está expuesta la desaparición de la figura autorial, en parte hecha posible gracias al contexto de la globalización actual, se hace más patente en ejemplos en que se publican obras póstumas, donde en la mayoría de los casos es posible encontrar más indicios capaces de reforzar los gustos, pero también los temores del mismo: “De modo que resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra” (1999: 335). Por otra parte, el propio estatuto de la escritura también, según Foucault, es otro factor susceptible de interponerse frente a la desaparición de la figura del escritor. No se trata de la escritura en cuanto signo o resultado de lo que se ha querido decir sino más bien del propio estatuto de la escritura, de “la condición general de cualquier texto, la condición a la vez del espacio en el que se dispersa y del tiempo en el que se despliega” (1999: 335).

El hecho de presentar a escritores bajo seudónimos podría considerarse, a primera vista, una forma aparente de ocultar sus verdaderas identidades. Es el caso, por ejemplo, del escritor W en *Ventajas de viajar en tren* o de M, el joven escritor hipocondríaco de *El mundo* con el que había coincidido Juanjo en un viaje colectivo a París (83). A veces, están simplemente calladas las identidades de los escritores, como es el ejemplo del joven escritor latinoamericano en la misma obra. Acaso nuestros propios autores estén intentando enmascarar su figura, en la medida en que se ve cierta diferencia entre sus identidades propias del registro civil y las con que firman sus obras; lo vemos sobre todo con Antonio Orejudo en algunas partes y Antonio Orejudo Utrilla en otras. Estos cambios funcionan como las leyes de nuestro mundo, inconfundibles con las de la novela. Y como dice Foucault, “no deja indiferente el funcionamiento de nombre de autor” (1999: 337). La propia confusión existente entre las fluctuaciones en el texto, entre Cifuentes (en la mayoría de los casos) y Arturo (73, 92) en muy pocas ocasiones puede corroborarlo, del mismo modo que la escasa introducción del nombre del narrador, ‘Antonio’ (140), por él mismo, bajo formas de extrañamiento. Ahora bien, independientemente de que sea el verdadero o un seudónimo, el nombre de un autor juega una función particular en el sentido en que no se le puede confundir con un simple nombre como es dable observar en lo siguiente:

un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser sustituido por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel respecto de los discursos: asegura una función clasificadora; un nombre determinado permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a

otros. Además, establece una relación de los textos entre ellos (Foucault, 1999: 337-338).

A nuestro parecer, la caracterización de los autores es un juego cargado de matices acerca de la propia naturaleza de dichos escritores y sobre todo de sus relaciones con el tiempo y la historia. Ello contrasta con la aparición en sus textos de personajes o protagonistas que llevan sendas identidades y aunque la relación entre ambos niveles no es automática, se puede ver un esfuerzo por luchar contra la tendencia que consiste en olvidar la figura de autores. Este olvido encuentra cierta cabida en la ignorancia de Helga al confundir a narradores con autores y sobre todo a autores con personajes (65), donde los creadores se resumirían en puros resultados de sus creaciones y fantasías.

En suma, Juan José Millás y Antonio Orejudo, a pesar de pertenecer a dos generaciones distintas, tienen ciertos puntos en común. Por ejemplo, ambos están obsesionados por ciertos problemas del franquismo, aunque en grados distintos. El primero ha vivido algunos de ellos, como los contados con mucha intensidad en *El mundo*; mientras que el segundo intenta experimentarlos a través del ejercicio del escritor-investigador al que se dedica. Son realidades plasmadas por narradores omniscientes, que lo ven y saben todo. Son protagonistas, egos de sus respectivos autores, inmiscuidos en las historias que cuentan, presentados como actores y observadores a la vez, desde distintas perspectivas que enriquecen los resultados de sus historias. A través de los textos analizados, donde a veces nos encontramos con personajes que parecen tener una misión de cambiar el espacio donde viven, no cabe duda de que nuestros autores están movidos por el mismo impulso moralizador de la propia sociedad en la que viven.

La moral es tan antigua como la propia creación del mundo. Está vinculada a la existencia de toda sociedad. Esta actitud moralizadora de la sociedad casi siempre ha constituido un quehacer de los autores, sea en la novela o en el drama. Buen ejemplo de ello se nota a través de Don Juan, en quien “la obsesión de la condena eterna es uno de los puntales fundamentales de su figura” (García Berrio, 2009: 6). Esta obsesión de la condena eterna, como se puede notar ya desde Tirso hasta Zorilla pasando por Molière¹⁵⁴ y otros más, deja traslucir el carácter moralizador de dichos autores. Ello es

¹⁵⁴ En los mencionados autores, como en otros más que no vamos a citar aquí, la moralización pasa por la Estatua del Comendador- padre de Ana, la preferida de Don Juan en la lista de su catálogo de conquistas-, matado por el seductor quien teme el castigo del vengador. En Tirso, Don Gonzalo le dice: “Aqueste es

un caso patente de que a quien comete actos reprehensibles, como es el caso con nuestro seductor y destructor del orden social. La moralización de las masas constituyó también una línea importante en el objetivo de la novela del XVII. El género que más lo posibilitó era sin duda la picaresca. En él, los protagonistas o pícaros tenían por costumbre de presentar una situación inmoral, con el objetivo de exponerla a las masas que deberían ser capaces de observar lo inmoral y educarse en consecuencia. Del mismo modo, esta temática ha tenido gran impacto en la sociedad española de los siglos XVIII y XIX en que los escritores de toda laya-, sobre todo en el drama- influenciados por la Ilustración francesa, se empeñaban en educar a las masas. El objetivo perseguido era mucho más el de presentar las lacras de la sociedad burguesa con el fin de romper las berreras que la separaban de la plebe.

Como menciona Garrote, “El nacimiento del siglo XX se caracterizó por una falta de confianza en los sistemas racionales, supuso una ruptura con la literatura inmediatamente precedente. Nace el sentimiento trágico moderno y toda la corriente de inquietud contemporánea” (1996: 28). Se puede decir que esta falta de confianza condujo en realidad a las grandes barbaridades de las dos guerras mundiales que conoció la humanidad, los acontecimientos de los campos de concentración donde se exterminaron millones de seres humanos¹⁵⁵, a las cuales cabe añadir, en el marco de España, la guerra civil en que por ideas divergentes, y sin verdadera razón, tuvieron que matarse hermanos. Ya no hay fe puesta en Dios o en la razón o lógica. Ya no hay criterios absolutos que guíen la evolución del mundo. Se rompe la ilusión en el progreso de la historia. Si el ser humano es capaz de razonar por su inteligencia, ¿cómo se justificarían estas atrocidades del pasado siglo XX? “El postmodernismo reelabora la actitud característica de los textos modernistas. Se identifica con el hastío del modernismo ante el fiasco moral de la cultura occidental y en algunos casos lo magnifica” (Navajas, 1987: 30). Las palabras de los personajes de Millás, por ejemplo,

poco/para el fuego que buscaste./Las maravillas de Dios/ son, Don Juan, investigables,/y así quiere que tus culpas/a manos de un muerto pagues;/y así pagas de esta suerte/las doncellas que burlaste./Esta es justicia de Dios,/quien tal hace, que tal pague’ (Tirso de Molina, 2009: 254-255). En Molière, dice la Estatua: ‘Don Juan, el empecinamiento en el pecado trae consigo una muerte fatal, y las gracias del Cielo, cuando son rechazadas, dan paso al rayo de su cólera’ (Molière, 2011:238). En Zorilla, apunta la Estatua: “eso es, don Juan, que se va/concluyendo tu existencia,/y el plazo de tu sentencia/está cumpliéndose ya/...Sí; en cada grano[del tiempo] se va/un instante de tu vida” (Zorilla, 2011: 214-215).

¹⁵⁵ Decía Todorov que los campos de concentración representan “el mayor envilecimiento a que el ser humano haya sido conducido en el siglo XX” (2000: 45). Por la gran cantidad de estas atrocidades que experimentó mismo siglo, Baudrillard (1993) menciona que se está borrando el mismo período, en el sentido en que se está procediendo a una reelaboración o una reescritura al revés de todo el período mencionado.

el ‘Yo soy la voz que nos escribe’ sinónimo de una sola mirada sobre el universo, contrasta con la expresión de Ortega y Gasset, el ‘Yo soy un punto de vista sobre el mundo’. La ironía de Millás consistiría en mostrar que existen varios puntos de vista, todos iguales.

En el contexto de España, se puede considerar la sociedad democrática de los años setenta como el germen de la sociedad actual. El empeño de unos personajes en reflejarse en otros podría entenderse desde luego como un intento para ellos de buscar una nueva realidad basada en la realidad anterior. Diríamos que este hecho puede interpretarse como una especie de *collage* con el fin de reconstituir las diferentes partes aisladas de su ser. La siguiente cita de Lozano Mijares, asimilable con este reflejo constante, deja constancia el que la crisis del sujeto actual encuentra sus raíces en la sociedad moderna como se lee a continuación: “La sociedad occidental de los últimos treinta años vive una crisis de valores morales y religiosos sin precedentes, crisis cuyas causas residen, por un lado, en la visión de mundo de la modernidad, de la que la posmodernidad es heredera, y, por otro lado, en las consecuencias del rechazo hacia esa misma modernidad” (2007: 19). Si el tema de la moral ha existido desde la socialización del hombre, no cabe duda de que se acrecentó con mayor ímpetu en el siglo XX, de cara a las atrocidades arriba mencionadas.

La idea de la búsqueda de la moral está íntimamente ligada con las actitudes de nuestros personajes. El ejemplo que proporciona mayor ilustración es sin lugar a dudas el del protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos* cuya mujer constituiría una suerte de norma, de ley. Pues, él le tiene miedo a la hora de fumar, beber o masturbarse, hechos propios que obstaculizan su vida ejemplar: “Fumaba de manera esporádica y con tal sentimiento de culpa que pronto destruí el paquete de tabaco oculto y me deshice del mechero. Dejé de beber también, y de masturbarme. En poco tiempo, logré recomponer mi imagen de profesor de universidad y experto en asuntos económicos” (162). De lo precedente, la causa del disturbio o la intranquilidad del narrador, según él mismo, se halla en la presencia del hombrecillo y ante la posibilidad de alejarse por completo de él, lo llama “mi antiguo doble” (163). En sus múltiples intentos para volver definitivamente al estado normal, se percata de lo peligroso que ha supuesto haber estado con su doble. De hecho, vivir sin él es sinónimo de vivir en paz. Y tras el breve sosiego, compara con el regreso al infierno (164) los momentos en que su versión pequeña intenta lograr de nuevo la cobertura con el fin de intimarle órdenes de cometer otro crimen. Por otra parte y como queda dicho, las horas en que la rectora se encuentra

en el trabajo son favorables para el infringir del orden por su esposo. Como prueba, en gran escala, es el tabaco para varios días que compró en el aeropuerto mismo nada más despegar el avión con su mujer que se iba al encuentro internacional de rectores. Su reflexión, “¡Qué laborioso resulta construir un orden y qué sencillo acabar con él!” (167), prueba del desorden al que había regresado y que reflejaba sin duda su estado anímico son la pila de cachorros sin fregar, los vasos de vino a medio consumir esparcidos, la desconexión sin aviso previo tanto con la universidad como con sus colaboradores de prensa para quienes redactaba artículos de economía. La búsqueda de la moral estaba presente ya, de manera directa, en el diario de Laura, en *El desorden de tu nombre*, donde aprendemos que “‘Todo se puede hacer, mas no todo está permitido’” (1988: 156).

Como hemos visto en ejemplos anteriores, en Orejudo, la búsqueda de sus objetivos o dicho de otra forma, su crítica de lo social suele pasar por la ironía. Sus personajes actúan como locos. Sin embargo, a través de esta aparente locura, se percibe mucha cordura, lo cual explica desde luego la fuerte influencia de Cervantes en sus textos. En Orejudo, la moralización se hace también desde la perspectiva de la ironía. El disfraz de Martín Urales es un ejemplo sintomático. A través de ello, se lee una moralización de los políticos recreados por él, capaces de correr todos los riesgos, con tal de alcanzar su fin, el de ejercer su total control en los ciudadanos.

En suma, a través de las diferentes actitudes de los personajes como hemos visto, deseosos de respetar cierto orden impuesto por la sociedad en la que viven, podemos decir que nuestros autores están movidos por el impulso de moralizar. Abogan sin duda por una sociedad justa y equilibrada. Estas actitudes, a veces, están relacionadas con lo literario como veremos a continuación.

6-6- Crítica de la literatura y la identidad literaria

A nuestro parecer, la crítica de la literatura en Millás y Orejudo se hace mediante la crítica de la propia identidad literaria y de las instituciones literarias. Del mismo modo, el hacerlo significaría la búsqueda de cierta libertad literaria y del papel de la escritura como medio de purgación. La crítica de la identidad está relacionada con la crítica del lenguaje, de las instituciones literarias, del mismo modo que en ella, se puede leer cierta preocupación por parte de los personajes de buscar su libertad a partir de la escritura o el lenguaje. El lenguaje nació desde cuando el hombre sintió la necesidad de

abrirse al mundo exterior con el fin de comunicarse para sacar algún provecho. “El origen del lenguaje radica en la sociabilidad humana. (...) Hay lenguaje cuando el sonido articulado está asociado a un contenido mental del hablante¹⁵⁶” (2006: 33). El lenguaje es un fenómeno sociohistórico (Bourdieu, 2001: 11-12).

Nietzsche considera al lenguaje como una realidad ilusoria. Según él, los hombres inventaron, uniformemente, la designación de los objetos y así, la sociedad entera ha ido aceptándola en su cotidiano. De manera que no se sabe los límites de la verdad y la mentira. A partir de estas palabras que considera reales, el hombre, para mantenerse frente a los demás hombres, las utiliza mediante su intelecto dando la impresión, o mejor dicho, fingiendo decir la verdad. De este modo, “Los hombres no huyen tanto de ser engañados como de ser perjudicados mediante el engaño” (2007: 21). De hecho, Nietzsche cree en la arbitrariedad del lenguaje, donde las caracterizaciones por géneros, donde las designaciones, etc., ya diferentes de una lengua a otra, dan cuenta de esa arbitrariedad: “Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas” (Nietzsche, 2007: 23). Por otra parte, el lenguaje, al caracterizarse por representar a cada época, desde la perspectiva de su uso, pierde cierto valor en un periodo posterior. Lo cual lleva a cuestionarse sobre la ‘verdad’ de las palabras.

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste, en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (Nietzsche, 2007: 25).

La sociedad miente, de acuerdo con unos usos convencionales firmes. En virtud de estos hábitos seculares que le ha inculcado la sociedad, el ser humano miente, inconscientemente y bajo el peso del olvido, creyendo estar en la verdad: “A partir del sentimiento de estar comprometido a designar una cosa como ‘roja’, otra cosa como ‘fría’ y una tercera como ‘muda’, se despierta un movimiento moral hacia la verdad; a

¹⁵⁶ Esta reflexión se asemeja a la opinión de Kouba, cuando señala que “El hombre se relaciona con las cosas a través de sus propias representaciones, lo cual para Nietzsche significa, entre otras cosas, que esta relación se halla articulada por el lenguaje, el cual esquematiza la realidad” (2009: 40).

partir del contraste del mentiroso, en quien nadie confía y a quien todo el mundo excluye, el hombre se demuestra a sí mismo lo honesto, lo fiable y lo provechoso de la verdad” (Nietzsche, 2007: 25-26). Si la construcción de lenguas suele correr pareja con la construcción de Estados o Naciones, las dificultades que tienen nuestros personajes en reconocer cierta uniformidad al lenguaje, sobre todo por lo que a la asociación mental que conllevan palabras, plantea el problema de la legitimidad del lenguaje en la que no confían. En el mismo sentido, es significativa la parodia del narrador de *Ventajas de viajar en tren* de Orejudo, al criticar los estereotipos del lenguaje que dista de la realidad, en la larga cita siguiente:

Es cierto que todo aquello podía ser un cuento, palabras, pero es que si nos ponemos así, ni hacemos nada en la vida; siempre nos sucederá lo mismo; que lo único que tenemos son palabras. Por eso es tan difícil averiguar la verdad algunas veces. No es que yo sea un nihilista, nada de eso; me limito a constatar un hecho. Lo único que dejamos las personas cuando nos esfumamos es un puñado de palabras. Pero una cosa son las palabras y otra muy distinta la verdad. Algunas veces coinciden y otras no. Las palabras están ahí, las podemos leer y escuchar, aunque muchas veces tampoco sepamos qué significan exactamente; (36).

En definitiva, las palabras son incapaces de reflejar la verdad, por su carácter polisémico. Pueden generar confusión y duda, hasta tal punto que en ocasiones podemos llegar a desconfiar de ellas. Buen ejemplo de la desconfianza en los estereotipos se nota también en la actitud del narrador de *El mundo*, al bautizar por el señor ‘Tálvez’ (si nos fijamos en el sentido, marca no solo de la duda sino también de la desobediencia, y si consideramos que son dos palabras) al personaje que no le había castigado o conducido a una comisaría al pillarle rompiendo una farola, “porque la palabra sonaba mejor como llana que como aguda” (123).

En nuestros autores, existen ocasiones en que el uso de la palabra es negado por personajes que se complacen con el silencio o con un código distante del que posibilita la comunicación. De hecho, la insumisión a un código de valores colectivos basado en la palabra significaría la negación a esta. Para oponerse un tanto a la palabra o a su poder como instrumento- existente desde la creación del mundo-, que va perdiendo paulatinamente su peso por la preocupación constante de volver a los orígenes, Calvino se vale de la leyenda del viejo Qfwfq. Como se aprecia, la identidad de este es de por sí tan compleja como la definición achacada a su propia figura: “no es ni siquiera un

personaje, es una voz, un punto de vista, un ojo (o un guiño) humano proyectado hacia la realidad de un mundo cada vez más refractario a la palabra y a la imagen” (2002: 9).

Por otra parte, la crítica de los estereotipos lingüísticos se manifiesta también, en Orejudo, mediante varios mecanismos. En efecto, el largo párrafo que escribe Helga a Alkarria (71-74), en *Ventajas de viajar en tren*, para felicitarle por la calidad de su obra que juzga interesante, pero sin embargo que hubiera preferido que fuera más lineal para contrastar con los hechos de la vida, con nuestras vidas que son fragmentarias- es significativa. La falta de puntuaciones en esta carta puede interpretarse como un acto de inconformismo, lo cual justificaría en parte el que en el siglo XXI, según Helga, las novelas ya no deben reflejar fielmente la vida como era el caso en el XIX¹⁵⁷. El hecho de atacarse tanto al carácter arbitrario del lenguaje como la voluntad manifiesta de varios personajes de inventarse un lenguaje propio, infringiendo así la norma, significaría también un intento de atacarse a las instituciones literarias.

Podemos aducir que el origen de la lucha contra las instituciones literarias se sitúa en un pasado relativamente reciente. Según menciona Sanz Villanueva, “La peripecia básica de la narrativa durante el franquismo consistió en asentar el derecho de la novela a desprenderse de agobios y opresiones...” (2010: 11). Ya a partir de eso, Villanueva veía un problema de incumplimiento del arte en esas novelas de propaganda, al observar que hubo una imposición de la anormalidad, hecha posible primero por la guerra civil, lo cual hizo que luego en el franquismo gran parte de los novelistas se empeñaran a escribir para conseguir una simple comunión con los lectores, alejándose así de lo esencial del arte consistente en escribir en libertad. Estas novelas “carecen, diríamos, llevando al extremo la afirmación, de voluntad literaria” (2010: 11). En cambio, muchas décadas después, se puede observar que los escritores ya no escriben tanto con la finalidad de obedecer a algunas normas o prescripciones de un sistema. Nos encontramos cada vez más ante unos escritores que escriben de manera libre, dejando fluir así libremente su genio creativo. Nos lo explica acertadamente Germán Gullón, al reconocer que lo positivo en la novela española actual es que:

Los narradores escriben con una conciencia en libertad, se mueven de un tema a otro con absoluta libertad, sin que las trabas personales o sociales les corten en su narración.

¹⁵⁷ En este sentido y hablando del mismo siglo XIX, Gardner decía que la mayoría de los escritores de ese período “presentaban ficciones que eran una mimesis directa y desvergonzada de la vida real” (2001: 166).

(...) Esto consigue que episodios distantes se acerquen, y comprendamos mejor en una época en que los grandes discursos han perdido su capacidad de explicar el mundo, que las actividades humanas están más cerca de lo que pensamos” (2004: 34).

Si de lo precedente, Gullón utiliza la palabra ‘narradores’ en vez de ‘escritores’, es sin duda para poner más énfasis en la libertad de la que habla. Del mismo modo, como es dable observar, esta libertad con la que crean, por emanar de su ser propio, propicia su acercamiento al ser humano convertido en el centro de sus preocupaciones. Ya desde la época de transición, como se sabe, desaparece la censura, y al desaparecer, “atenuada ya en los últimos años del franquismo, todos los temas y sus posibles tratamientos serán legítimos y permitidos” (Hervás Fernández, 2010: 149). A pesar de la llegada de otra era, ese cambio fue afectando paulatinamente al mundo de las letras donde los temas abordados, al igual que el estilo empleado por escritores y novelistas, en particular, fueron cambiando. La crisis económica que influyó la producción novelesca auguraba ya los gérmenes de un nuevo tipo de novela, sobre todo para las nuevas generaciones de novelistas: se trata de una novela mercantil: “Aunque los autores ‘aceptados’ siguen publicando, el futuro para los escritores jóvenes es más oscuro, a menos que se comprometan a una literatura más comercializada” (Martínez Cachero, 1986: 380-381). A través de la obra del joven escritor Ander Alkarria en *Ventajas de viajar en tren*, que describe los acontecimientos que se nos presentan en la televisión, donde los premios en concursos se asignan de antemano, etc., Orejudo quiere sin duda criticar esta sociedad en que en vez de reconocer el mérito, se cultivan los chanchullos, el favoritismo, la incompetencia..., claves de una sociedad en desmoronamiento moral. Por otra parte, el hecho de que el narrador de esta obra sea un “teleadicto en paro” (70), contratado por Internet, deja transparentar mucho menos el problema del desempleo que el peligro de una sociedad en que la competencia ya no se hace acorde con la especialidad. De hecho, la búsqueda de dinero puede llevarnos a crear, sin que los productos respondan necesariamente a unos criterios fiables¹⁵⁸. Por otra parte, la actitud del teleadicto- es un protagonista que “escribe guiones de las

¹⁵⁸ Germán Gullón ironiza sin duda esta realidad al afirmar, hablando de los jóvenes escritores españoles de hoy, que “Parece que (...) ya no se hacen, sino que nacen con el certificado de calidad entre los dedos” (2004: 33). Por otra parte, el propio Germán Gullón, al aludir a Sergio Vila-Sanjuán (2003), reconoce de forma directa tal fenómeno cuando expone que “Hoy en día, la inestabilidad del género se ha hecho más precaria por el comercialismo, porque las editoriales, en muchos casos dirigidos por gente de talento, en otros por puros gestores, inciden en el proceso literario para obtener del libro un beneficio, un buen beneficio económico, con lo que la novela se ha convertido en un producto comercial” (2004: 19).

cosas que pasan en el diario, en los partidos, etcétera” (74)¹⁵⁹ - en reconocer por pantallas de televisión y específicamente en guiones, puras copias de las propuestas que él ha hecho en ocasiones y fragmentos de sus invenciones para el servicio por el que trabaja, puede plantear el propio problema de la originalidad. Del mismo modo, puede significar una burla a la propia sociedad en la que el esfuerzo ya no es la regla a seguir.

La llegada de la democracia que supuso cierto boom económico y el bienestar social orientó la forma de escribir de varios novelistas (ya desde los años 80) orientado hacia el mercado¹⁶⁰. De hecho, es muy larga la lista de novelas en que se abordan esas cuestiones de mercado y editoriales. Desde luego, “literatura y comercio son dos fenómenos estrechamente relacionados” (2011: 35) como subraya López Ribera, al referirse a Sanz Villanueva (2000: 261) quien abordaba ya de manera detenida esta influencia del dinero en la calidad de las obras literarias. La crítica de las instituciones literarias también pasa por la búsqueda sin fin de los beneficios por los responsables de casas editoriales y otras empresas. Con la novela dineraria que preocupa cada vez más que la novela literaria, dice Cabrera Infante que “Los editores son capaces de llamar novela a la guía de teléfonos, que no tendrá narración pero tiene personajes” (En Lafuente, 2004: 51). De entrada, es sabido que el éxito comercial de un libro depende de varios criterios: influencias de la historia, editoriales, estilos propios de autores, títulos y cubiertas, etc. (Amorós, 1979: 96-97). Ya, ante el éxito menos grande que han podido tener algunas publicaciones, por la incoherencia entre sus títulos y sus contenidos, Amorós alude a la “posibilidad de que las editoriales dispongan de técnicos en publicidad, dedicados a aconsejar títulos” (1979: 97). Lo que más nos interesa en este apartado es el carácter, no siempre objetivo, de los criterios puestos en marcha por todas estas entidades que impulsan el éxito comercial del libro. Son criterios susceptibles de presentarse como anormales y varias son las ilustraciones al respecto en nuestro corpus. Primero, viene a propósito el ejemplo de la novela de Alkarria, *Lobotomía*, en *Ventajas de viajar en tren* de Orejudo. Como es de notar, se nos informa que esta novela tiene más espacios blancos, porque la razón que el papel es caro. Sigue Helga aclarando que la obra es buena y una empresa de marketing quiere “comprar no sólo el negro sino

¹⁵⁹ La actitud de este personaje es comparable con la de su creador. Por ejemplo, entre el 11 de abril de 2003 y el 2 de diciembre de 2011, Millás publicó 465 artículos en las columnas de ‘El País’ con una temática muy variada: política, sociedad, deportes... (Véase <http://www.naiandei.net/articulos>). En muchos casos, son artículos que reflejan hechos sociales directos.

¹⁶⁰ “La libertad, mal usada, trajo consigo chabacanería y tontera; el erotismo como posibilidad temática se convirtió más de una vez en burda pornográfica; las pérdidas culturales, en forma de desapariciones y de situaciones críticas, menudearon” (Martínez Cachero, 1986: 385-386).

también el blanco” (73). El premio de gran prestigio que obtuvo W, “un reconocimiento a su labor literaria defensora de los valores morales y comprometida con la generación ética de la sociedad” (68) es una prueba de la lucha ideológica de nuestro escritor; es una sociedad en que una franja de escritores luchan por la justicia y a través del premio, se quiere sin duda cultivar el mérito entre los ciudadanos. W sería el *alter ego* de Orejudo.

En Millás, si no nos encontramos con personajes o sujetos cuyos intereses están directamente orientados hacia lo económico, sin embargo, existen varios comportamientos que tienden a producir consecuencias sobre el acto de escribir. En primer lugar, merece mencionar el problema de la fama. Si generalmente la fama está relacionada con el hecho de producir una obra que tenga un eco considerable entre el público, nos damos cuenta que en Millás no es siempre el caso. El ejemplo patente es el de Manuel. Como hemos dicho en varias ocasiones, Manuel es conocido como un escritor famoso. Su particularidad radica en que su fama proviene del que no tiene obras. Otros ejemplos de la búsqueda de la fama estaban ya descritos en el propio Millás, en *El desorden de tu nombre*, donde Julio Orgaz quiere apropiarse los cuentos del joven escritor y llega incluso al borde de quitarle la vida, porque busca la fama. A través de esta aparente contradicción, nuestro escritor querría criticar la fama que cobran muchos escritores de hoy, cuya popularidad depende menos de su talento que de las relaciones que mantienen con los críticos¹⁶¹. Por otra parte, si prestamos atención al comportamiento del narrador de *Lo que sé de los hombrecillos*, es posible encontrar un comportamiento parecido, aunque distintos matices. En efecto, es un profesor de universidad jubilado. Durante su actividad docente, hizo muchas publicaciones sobre economía. Sin embargo, tenemos la impresión que cuando ya se ha jubilado, se da cuenta de cierto número de elementos que favorecen su desmotivación: el interés menos importante de los alumnos por la formación, los defectos crecientes del sistema educativo, etc. Estos elementos afectan en el comportamiento de nuestro personaje, listo para abandonar su docencia. Más aún, la observación que hacemos es que del principio al final de la obra, nos encontramos con que él está preocupado por reunir elementos que tiene que incluir en su artículo de economía. Lo curioso es que el narrador está

¹⁶¹ Los premios otorgados no parecen conformarse, en la mayoría de los casos, con criterios objetivos. Dámaso Santos (‘Ataques y justificaciones a últimas novelas’, en *La Nueva España*, Oviedo, 15-IV-1979) llamaba ya la atención al respecto, al aludir a los premios ganados por Juan Marsé (*La muchacha de las bragas de oro*), Alfonso Grosso (*Los invitados*) y Germán Sánchez Espeso (*Narciso*), cuyos textos se relacionan no solo con temas eróticos, sino también ‘pornográficos y escatológicos’ (Martínez Cachero, 1986: 381).

presionado pues, tiene que entregar el artículo. Pero en ningún momento se nos dice que lo ha hecho. Este acto podría entenderse como la rendición definitiva de nuestro personaje, desanimado en sus publicaciones. La lectura que se podría hacer es que Millás quiere animar a los escritores a que sigan escribiendo, a pesar de los problemas cada vez más crecientes de la sociedad. Podríamos incluso decir que ahí se encuentra el compromiso de los escritores.

En suma, si en las tres últimas décadas el fenómeno de mercantilización del libro ha ido creciendo en España, conviene sin embargo subrayar con Pozuelo Yvancos (2004: 37) que entre esos escritores, se puede contar con una buena parte cuyos textos no se resumen solo a eso. A través de las actitudes de nuestros personajes en buscar dinero a través de la novela, nuestros autores quieren sin duda criticar este hecho y reivindicar unos valores esenciales propios al arte. La crítica de la identidad literaria se refiere a la misma creación literaria. La identidad no existe ni existe el individuo, como declara un narrador de Carme Riera-hablando de un personaje -que se ve más bien como órgano dentro de un organismo que le determina, como elemento de una totalidad: “Él parecía el autor de sus novelas, dice de su aliado; ese autor era yo. Pero si diéramos un paso más aún, veríamos que tampoco eran mías, sino de algo o alguien que las escribió a través de mí” (Hina, 1995). Hecho que nos lleva a pensar en el que la literatura, y específicamente el texto es el resultado de una serie de manifestaciones conscientes, pero también inconscientes de quienes lo reproducen. A través de eso, se puede leer cierta lucha por la libertad de los individuos a través de la literatura.

6-7- La búsqueda de la libertad

Las obras de Millás que estudiamos, junto con el conjunto de sus textos, reflejan en cierto modo alguna trayectoria vital de su existencia, a través de las actuaciones de sus personajes. Por una parte, *El mundo*, por ejemplo, pone de relieve una infancia del narrador, entre la educación familiar y social recibida, y los propios juicios realizados acerca de la misma. A la luz de los análisis que hemos hecho, podemos decir que se trata de una educación sin libertad y por lo tanto cautiva en sus diferentes prisiones tanto psicológicas como sociales y morales. A partir de esta reflexión de Daco, “tout se révèle être un vernis d’âmes, inculqué en fonction d’une époque, un canevas imposé qui nourrit le paraître mais certainement pas l’être profond” (1990: 9), se observa que los escritores, en su fondo interior, están siempre en lucha consigo mismos. Es una forma de liberarse de algunas formas de opresión, como veremos. En muchas ocasiones, estas

prisiones vienen alimentadas de manera inconsciente. Por otra parte, *Laura y Julio y Lo que sé de los hombrecillos* marcan una etapa en que los narradores, mayores ya y deprimidos, intentan escaparse de los fantasmas que los acosan.

En nuestros autores, la literatura puede concebirse como el lugar por excelencia de lucha por la libertad: desde el proceso de ideación por ellos mismos, en este caso con los mecanismos de escritura, la elección del espacio, de sus personajes..., hasta el consumo por los lectores. Mediante este arte, el proceso de búsqueda de la libertad no se hace de manera violenta como lo subraya por ejemplo Garrote, en relación con Millás, al afirmar que “La novela es para este narrador (Millás) ámbito de libertad, tanto desde la creación como desde la lectura; una libertad que engendra otras libertades que se hallan, más allá de lo sensitivo, en lo imaginario y en lo formativo. Finalmente, en su opinión, la novela es una de las pocas no violentas que el hombre lleva a cabo” (1996: 394). Aparte de la libertad o del compromiso observado directa o indirectamente por nuestros autores a través de los elementos narratológicos creados por ellos, sus propias maneras de concebir los textos o la escritura, en su globalidad, participa en cierta medida de eso. Por ejemplo, el empeño de detenerse en cómo debe hacerse la novela traduciría un rasgo de la ideología de Millás, en su vertiente reconciliadora de los españoles. En la medida en que para él, la novela es una de las pocas cosas que se hacen sin la violencia (Asís Garrote, 1996: 394).

Por otra parte, el destino común de dichos protagonistas que están inmersos en situaciones de falta de confianza, que se sienten sobre todo perseguidos y acechados nos hace pensar, como es el caso de Saturno y sus hijos, que se encuentran en medios de los que les resulta difícil salir. Parece que tienen un cauce a seguir y del que no les surge ninguna escapatoria. Para rellenar las heridas que les achacan se arrojan en la escritura como medio de purgación de sus desavenencias a la vez que como la forma más adecuada para afirmar su estatuto, esto es, su identidad. A partir de tales actitudes de desesperanza de los protagonistas de Millás y de Orejudo, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que nuestros autores tienen una visión trágica de la sociedad en que viven. Por lo tanto, pueden considerarse fatalistas.

La escritura aparece en Millás como un factor de suma importancia. Queda claro que casi todos sus protagonistas sienten debilidades por la escritura. En este caso, se puede pensar que la escritura forma parte de su existir. Es su vida y sin ella no tendría sentido esa vida. Esta actividad vuelve a ser una escapatoria, ya que permite alejarse de

los problemas cruciales que conocen los personajes. Dumortier y Plazenet señalan que entre las diferentes funciones que pueden atribuirse al relato no cabe duda de que cumple una función catártica: “‘Tout individu a besoin de connaître, au moins grâce aux rêves, une sorte d’angoisse originelle qui serait propre à l’espèce. Les récits permettent de ‘jouer’ cette angoisse, de se purger, par la dialectique de l’identification et la distanciation, de ces peurs ancestrales qui sont un obstacle à l’action’” (1990: 10).

Si en Millás es abundante la actividad de la escritura, como se ha podido comprobar a través del número impresionante de sus personajes convertidos en escritores o a punto de serlo, notamos también un hecho que llama la atención. Está presente sobre todo en *El mundo*, donde Manuel, en ocasiones, empieza novelas que nunca llega a terminar. Recordemos el cuaderno en el que había guardado el documento que certificaba de los restos de sus padres, donde había empezado a tomar apuntes “‘para un cuento, quizá una novela corta, que no lleg[ó] a escribir y que contaba la escritura de un libro que había nacido sin palabras, un libro mudo’” (117-118). Del mismo modo, otro caso es el relacionado con el señor Tálvez: “‘Hace años empecé a escribir una novela en la que convertí a este individuo en una especie de superhéroe que se aparecía a los jóvenes en momentos decisivos de su vida, pero la dejé a media’” (124). Por otra parte, las manifestaciones de la escritura se hacen también presentes en estados de ensoñación. Tras la incineración del cuerpo de su madre, se le aparece al narrador, en forma de ensueño, una novela entera. Pero al salir de este estado y al encontrarse en estado de vigilia, decide sentarse con el fin de empezarla. Pero el drama es que al final se ve en la incapacidad de hacerlo, por la razón de que se le escapa la sustancia de la novela (105-106). A nuestro parecer, esta actitud puede significar un distanciamiento frente a la escritura o un fracaso de la misma, sobre todo si nos atenemos al proyecto del libro ‘sin palabras’, ‘mudo’ al que aludimos anteriormente.

Muchos otros ejemplos eran observables en Millás ya. Por ejemplo, en *Letra muerta*, un personaje concibe su escritura como depósito de los desperdicios de sus “‘fluctuantes estados de ánimo. El encuentro entre la exaltación y el fracaso, la desventura y la dicha, el terror y el arrojo’” (1984: 81). Al igual que él, los protagonistas de *El desorden de tu nombre* y *Volver a casa* son presos de su pasado que les impide proyectarse cómodamente. La herida que sufren todos es la incapacidad de dar sentido a su ser. Se sienten fragmentados como hemos dicho. Para colmar este vacío recurren casi

todos a la escritura que parece tener un papel paliativo. Para recurrir al mencionado papel de purgación de la escritura, basta con aludir, por ejemplo, a Beatriz en *Volver a casa*, al dirigirse a Juan, que cree ser José, cuando dice: “‘Tus fantasmas no tienen vía de escape y han empezado a devorarte. Has de ponerte a escribir urgentemente’” (1990: 196). Hablando de una de las funciones de la escritura, el propio autor, al hablar de sus personajes con quienes puede identificarse, reconoce “... que han sufrido una pérdida, una ruptura, una herida-real o imaginaria, es lo mismo- en una época remota. Y, en ese sentido, la escritura es como un tejido que intenta aproximar los dos bordes de la herida” (Cabañas, 2001). De lo precedente, Millás puede considerarse como un escritor que cree en la escritura, y en un sentido amplio la literatura, como medio de salvación cuyo poder trasciende las épocas y las barreras sociales. La escritura es un modo de relación con el mundo. Se escribe donde existen conflictos.

Muchos otros casos referentes a este tema de la autoría se encuentran en el corpus. Las palabras pronunciadas por Honorio Gutiérrez, el decano de psicología en *Lo que sé de los hombrecillos*, que el narrador pensó utilizar en su artículo, y que de hecho se ejercía ya en incluir en frases que formaba (156) es un ejemplo de ello. De hecho, los textos son un largo tejido en el que se entrecruzan voces. En cierta medida, es un tema ligado a la propia creación de la palabra o al aprendizaje. Del mismo modo, aparece un ejercicio, por parte del narrador, semejante al de un niño que aprende a articular y a formar oraciones para poder entenderse en su entorno. En *Laura y Julio*, nos llama la atención un acto parecido. En efecto, existen dos momentos en que nos encontramos ante una realidad única, mediante dos diálogos emprendidos por el narrador, en dos circunstancias diferentes, donde coinciden las intervenciones de Julia y su madre Amanda, sus respectivos interlocutores (164/177). En efecto, el primer día en que sale Amanda, dejando a Julio en compañía de su hija, en casa, estos conversan. Cabe indicar que ambos se habían encontrado ya la noche de la Navidad en casa del padre del protagonista. En sus conversaciones con Julia, al igual que en las que emprende con Amanda, a su vuelta, coinciden perfectamente todas las palabras pronunciadas. Aparte de que se puede entender desde el ángulo de la autoría o la intertextualidad, no puede ser una mera coincidencia, y desde luego se puede leer como cierta burla a las fórmulas hechas. Del mismo modo, significaría la circularidad del tiempo en el que viven estos personajes.

6-8- La lectura como medio esencial

Este apartado tiene como propósito el de dar cuenta de la importancia del lector en el papel de la novela en la sociedad. Se sabe que escritor y lector casi siempre han tenido cierta relación de dependencia. En los análisis que hace Todorov de las obras de Bénichou, con el fin de entender las ideologías de Francia en los siglos XIX y XX, leemos:

La mejor manera de descubrir la ‘intención’ del escritor es aceptar ese papel de interlocutor (y no limitarse a la reconstitución fiel- que por eso mismo deja de ser fiel), preguntarse, pues, sobre la eventual precisión de los argumentos sostenidos por el escritor; y por eso invitar al lector a comprometerse a su vez en la búsqueda de la verdad, más que presentarle un objeto bien ordenado, destinado a provocar el silencio admirativo (1974: 134).

De lo precedente, se lee de manera clara una invitación a que escritor y lector colaboren para que la obra tenga un sentido en la sociedad. Y la siguiente reflexión del propio Bénichou contribuye aún a aclararlo. Dice: “Si me atrevo a veces a descubrir en las obras lo que los autores quizás no han puesto a propósito, lo hago con la esperanza de que aceptarían descubrirlo en ellas, si estuvieran delante” (1974: 135). Esta operación se hace mediante un mecanismo de correspondencias entre las estructuras textuales y sociales. Se podría decir que en la conciencia del lector es donde todo se juega. Por una parte, se apoya, por ejemplo, en la constante preocupación de los protagonistas por escribir novelas destinadas en este caso, a lectores implícitos (narratarios), seres de papel. Esta dinámica ficticia podría así aparejarse con lo que sucede en nuestro mundo propio en el que existe un pacto tácito entre los autores y los lectores que somos. Por otra parte, desarrollar la definición del concepto de conciencia de lector, en que por el carácter cerrado de las novelas- en comparación con las novelas realistas o naturalistas donde las temáticas aparecen de manera bastante clara- supone que el lector es quien debe actualizar el sentido del texto. Debe hacerlo a partir de sus propios mecanismos interpretativos. De hecho, proporciona interpretaciones propias a sus lecturas, apoyándose en una serie de factores tanto internos como externos, como hemos tenido la ocasión de ver con Cros, a través de los conceptos de *idiotopo* y *semiotopo* (1998).

Los textos cobran probablemente sentido a partir de los actos de lectura que les dan vida. Señala Charles: “L’intervention du lecteur n’est pas un épiphénomène. Dans

la lecture, par la lecture, tel texte se construit comme littéraire ; pouvoir exorbitant, mais composé par ce fait que le texte ‘ordonnance’ sa lecture’’ (1977: 9). De este modo, con la importancia que ha venido cobrando el lector en el proceso de creación artística, la percepción se ha hecho más visible en la creación o construcción de textos en torno a personajes. Dicho de otro modo, no basta con que un personaje sea creado por un autor, en la medida en que el mismo personaje cobra más importancia a partir de la concepción que el lector tiene de él. El lector es quien otorga un sentido al texto y sin lectura, el texto no tendría un sentido completo, acabado. Del resultado de la cooperación entre el texto y el sujeto que lee, nace la identidad del personaje. Iser apuntaba que ‘‘On peut dire que l’œuvre littéraire a deux pôles: le pole artistique et le pole esthétique. Le pole artistique se réfère au texte produit par l’auteur tandis que le pole esthétique se rapporte a la concrétisation réalisée par le lecteur’’ (1985: 48). En términos lingüísticos, el aspecto perlocutorio del texto es su capacidad a actuar sobre el lector, y es lo que más importa que el aspecto ilocutorio, esto es, la intención manifestada por el autor. El rol del lector surge para completar las descripciones, nunca exhaustivas, que hace el narrador. Ya que el texto está construido a partir de materiales formales, de ahí la imposibilidad de llegar a construir un mundo comparable con el nuestro. El lector es quien, a partir de su actividad, tiende a materializar el mundo novelesco en un mundo concreto. Lo explica Jouve:

Le roman n’a pas, à lui seul, les moyens de donner une perception globale du personnage.[...] L’univers induit par un roman se caractérise, en effet, par une absence d’autonomie dans la mesure où 1/ d’un point de vue formel, le texte ne peut décrire exhaustivement un monde; 2/ d’un point de vue sémiotique, il est unimaginable a/ d’établir un monde alternatif complet, b/ de décrire comme complet le monde ‘réel’ (1992: 27).

La gran actividad de creación literaria de los protagonistas de nuestros dos autores juega un papel de suma importancia. Los libros o cuentos que escriben se destinan a un narratario que asume su lectura. En este sentido, se puede decir que la actividad de lectura contribuye a transformar a quien la realiza. La propia actividad de la escritura se inscribe en su papel de catarsis, como hemos visto. En *Lo que sé de los hombrecillos*, el protagonista está obsesionado por escribir su artículo. Por eso, se sirve de los materiales que le proporciona su entorno para hacerlo. Estos materiales parecen tener alguna relación con su propia vida. Del mismo modo, en *El desorden de tu nombre*, por ejemplo, Julio está obsesionado por escribir la novela de su vida. Siempre

cuando le sucede algo, tiene ganas de ponerlo en su futura novela. La escritura, al igual que en otras circunstancias, interviene también aquí, como otro componente que sirve para colmar, recomponer las distintas partes del yo fragmentado, ya que como él mismo lo dice, si deja de escribir le invaden fantasmas¹⁶². Del mismo modo que el lector es quien da sentido completo al texto, como hemos dicho ya, el texto también contribuye a transformar al lector. Entre ambos polos, existe una dinámica constante, una reciprocidad. La lectura influye al lector de tal manera que lo transforma a lo largo del tiempo. A este respecto, es sugestiva la declaración de Barthes cuando opinaba que tras leer *En busca del tiempo perdido* de Proust, se encontraba ante la lectura de un libro distinto, que ya no era el mismo, no porque el texto hubiera cambiado, sino porque él ya no era el mismo. Se puede decir que Millás cree en la lectura como medio de transformación del individuo.

Frente a la proliferación de maneras de novelar acontecimientos, Borges y Eco, según recuerda Lafuente, en vez de dar mucha importancia al cambio del género, veían mucho más ese cambio en el lector (2004: 52). Lo cual supone que la postura del lector es tanto más importante cuanto es quien define la novela y le propicia una visión. En este sentido, debe tomarse en cuenta la competencia del lector que ha de ser activo. Millás quiere sin duda abogar por la vuelta de este tipo de lector, sobre todo en un período, como el que vivimos en la actualidad, en el que se tiene la impresión que la lectura está siendo relegada a un nivel cada vez menos importante: “Es cierto que ha desaparecido un tipo de lector. Creo que nosotros hemos sido la última generación que hemos leído todo, la última generación que estábamos dispuestos a leer también las cosas que no entendíamos” (2004: 76), como bien afirma Beilin.

En suma, el presente capítulo nos ha permitido destacar los proyectos de sociedad de nuestros escritores. Para acertarlo, nos hemos apoyado en la sociocrítica, lectura social en el texto. Del mismo modo, una serie de teorías nos ha ayudado a materializar nuestras opiniones. Por lo tanto, los diferentes resultados a los que hemos llegado se han hecho a través de un cotejo de las estructuras textuales con las sociales.

¹⁶² Para entender la función catártica de la escritura, se puede recurrir a la Tesis de doctorado de Julia Pérez Arias: ‘La literatura como cura en la obra de Julia Kristeva’, Universidad Complutense de Madrid, leída el 23 de septiembre de 2004. Se puede encontrar en <http://eprints.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t27805.pdf>

Hemos partido de las diferentes actuaciones de sus personajes: sus caracterizaciones y los móviles en el texto, sus relaciones con otros personajes, pero también con el espacio en el que se mueven y el tiempo que viven. Del mismo modo, nos hemos apoyado en la manera cómo están presentados por los diferentes narradores, papeles que usurpan en ocasiones, con el fin de poder describir por ellos mismos lo que sienten. De manera general, la clave simbólica de ambos escritores parece situarse a partir de la Guerra Civil española, acontecimiento, como se ha visto, determinante en la construcción de la identidad de la España contemporánea. Aunque los textos que analizamos estén publicados a principios del siglo XXI, en ellos, se lee en filigrana cierta denuncia del Franquismo, sobre todo en Millás en cuyas novelas abundan hechos que nos conducen a ese pasado lúgubre. En Orejudo, también existe esta denuncia, pero no muy anclada en un período específico de la historia, a pesar de que es parte de los escritores que ya no se sitúan en la línea de denuncia de los abusos del poder. De hecho, las alusiones directas, pero también indirectas de acontecimientos del período, nos han permitido destacar que tanto Millás como Orejudo critican las actuaciones de un régimen que ha separado a los españoles. Si el segundo lo hace mucho más de manera irónica, con el fin de burlarse, en el primero, en cambio, son ataques más abiertos. Por la presencia de dobles, de fantasmas, de reflejos, nuestros autores quieren proponer otro mundo, distinto del que conocen sus personajes. Son personajes en constante lucha contra ciertos estereotipos. De este modo, para suturar sus heridas, como el ejemplo de Juan suturando con cuchillo calentado las heridas del cadáver de cera para recomponerlo, la escritura cobra un papel tan relevante en estos personajes hasta tal punto que varios de ellos se convierten en escritores. Les obsesiona la actividad de la escritura. Pueblan también lectores implícitos en sus textos, con el fin de tomar conocimiento de los problemas que sufren. La propia actividad de la escritura les ayuda a liberarse de los traumas, tanto sociales como sentimentales que han vivido. También critican la identidad literaria en la medida en que lo literario es un terreno que no se puede dominar por completo dado que los materiales de que se sirve el literato también son ilusorios. En definitiva, nuestros autores abogan por una sociedad en que los seres humanos tengan una clara visión de su futuro.

CONCLUSIONES

Para terminar, podemos afirmar que el texto literario, y precisamente la novela española, hoy en día se encuentra en una situación de crisis. Se trata de una crisis perceptible en varios niveles de la narratividad: los que asumen la narración, los personajes, el espacio y el tiempo, etc. Una de las causas de este fenómeno es como hemos visto el desarrollo de las sociedades de consumo, donde la fragilidad de los individuos está relacionada en gran parte con el consumo en su vida cotidiana. De hecho, los especialistas del marketing o la publicidad, por ejemplo, se creen conocer mejor al individuo que los novelistas. Podemos decir que el hecho de reservar a veces espacios de publicidad en novelas, como hemos visto con *Ventajas de viajar en tren*, no se resume tan solo a cuestiones económicas, sino que es también una forma de dominación, es una ideología. Esta crisis de la narratividad nos lleva a plantear algunas dudas y a preguntarnos si no estaría relacionada con algunos problemas existentes en las instituciones literarias, encargadas de reflejar el pasado o la historia de España, o bien si no está relacionada con la crisis actual de la identidad del pueblo español.

El presente trabajo se ha propuesto analizar las diferentes manifestaciones de la crisis de identidad personal que sufren los personajes de Millás y Orejudo. Lo hemos estructurado en seis capítulos. Hemos articulado el primer capítulo en tres grandes ejes. Primero, hemos definido de manera panorámica el concepto de posmodernismo en el que encajan nuestras obras, entresacando sus características generales aplicables a sociedades desarrolladas como Europa y Estados Unidos. De hecho, nos hemos valido de reflexiones de escritores de ambas culturas. Luego, hemos intentado resaltar los matices conllevados por el concepto en España, de cara al pasado histórico particular del país. En fin, hemos definido el marco metodológico del trabajo, basado en la narratología, de modo general, y en la sociocrítica. La aplicación de dichos métodos nos ha permitido apoyarnos en una serie de conceptos (la intertextualidad, la teoría del desdoblamiento, la teoría del reflejo, la teoría de la recepción, etc.) con el fin de aproximarnos más a los contenidos temáticos de las obras analizadas.

Luego, en el segundo, tras elaborar brevemente la historia del modelo actancial, hemos agrupado algunos personajes teniendo en cuenta la interdependencia existente entre ellos en la realización de su plenitud. Los casos de Julio y Manuel en *El mundo*, del protagonista de *Lo que sé de los hombrecillos* y su doble, u otros ejemplos presentes

en otras obras de Millás, como hemos visto con Julio Orgaz y Teresa Zagro en *El desorden de tu nombre*, Elena Rincón y su madre en *La soledad era esto* o Juan y José Estrade en *Volver a casa*, ejemplos todos llamativos desde el punto de vista de las relaciones de los sujetos con otros. La vida del uno casi depende del otro por lo que se diría que están ligados sus destinos respectivos. Del mismo modo, también hemos visto casos como VAC, donde la interdependencia que existe entre los gemelos Juan y José acarrea una extraordinaria violencia entre ellos, debido a que el uno reclama al otro su identidad, entre Julio y Manuel también se manifiesta esta actitud. En ambos casos, es una actitud nutrida por uno de los dobles. Además, hemos examinado el papel reconstructor-constructor que juega el espejo en el proceso de las reconstituciones. Todo lo precedente nos ha permitido llegar al esquema actancial del corpus con el propósito de mejor poner de relieve las fuerzas que rigen las actuaciones de los personajes. En los diferentes modelos actanciales, hemos notado que todos los protagonistas, de un modo u otro, se interesan por la búsqueda de una identidad propia. Por otra parte, hemos abordado el tema de la memoria, realidad propia a nuestros personajes, divididos entre los recuerdos y el olvido de su pasado.

El tercer capítulo, ‘Los personajes en el espacio y el tiempo’ nos ha permitido sacar a luz las influencias de estas coordenadas de la narración concibiéndolas como metáfora y metonimia de los personajes. Después de estudiar el espacio y el tiempo, hemos intentado entender no solo las relaciones que mantienen nuestros personajes con dichas coordenadas estructurantes sino también y sobre todo cómo actúan en ellos hasta el punto de medir sus pulsos. Resulta, por ejemplo, que los espacios están llenos de enfermedades físicas y morales, señaladas a través de sujetos esquizofrénicos cuyos cuerpos están metaforizados. Gran parte de las acciones se verifican en lugares cerrados, a ejemplo de hogares, hoteles, consultas psicoanalíticas, de los que en ocasiones no se les ocurre a personajes salir por miedo a que no se les reconozcan o se desorienten. Por lo que al tiempo atañe, hemos enfocado esencialmente nuestro estudio sobre el tiempo de la conciencia, esto es, el tiempo interior que sienten los protagonistas ante las dificultades que alimentan su vida cotidiana. De hecho, el reloj vuelve a ser un objeto de suma importancia por su constante presencia al lado de ellos. Y su particularidad es que ya no sirve para medir el tiempo cronológico sino que se convierte en el reflejo de los distintos estados anímicos de los personajes. Se vuelve estable e inerte.

En el cuarto capítulo, ‘Los personajes como voces’, hemos analizado las diferentes entidades que asumen el relato. Los casos que han llamado nuestra atención son el narrador omnisciente, a través de las voces de los narradores de *Laura y Julio* o de *Un momento de descanso*, agentes que dominan incluso los hechos susceptibles de escaparles a los propios personajes; el narrador homodiegético, a ejemplo de Elena y Julio, dos personajes que dejan de serlo en algunos momentos para asumir su propio destino y como tal para hacer prevalecer su personalidad. En el narrador en segunda persona, hemos destacado los mensajes electrónicos de Laura destinadas a Manuel. Por otra parte, los informes detectivescos presentes en *El mundo* también nos han llamado la atención, por el estilo desprovisto de opiniones que encierran. Al lado de las diferentes voces mencionadas, nos hemos detenido un tanto en los propios orígenes y naturalezas de los textos que funcionan como *collages*, símbolos no solo de los estados anímicos de nuestros personajes, sino ecos de las voces que dialogan a lo largo de la historia.

Por lo que al quinto capítulo se refiere, ‘La literatura como virtualización y mimesis del mundo por los protagonistas’, hemos visto el interés de los protagonistas y personajes millasianos y utrillanos por los asuntos de literatura en general. Son personajes interesados por la creación artística y mayoritariamente la literatura o la novela: de su proceso de creación al de comercialización, pasando por problemas de autoría, editoriales, fama, etc. Por otra parte, son realidades ya presentes en obras anteriores del valenciano, si nos detenemos tan solo a los siguientes ejemplos: En *El desorden de tu nombre*, Julio Orgaz decide escribir una obra que lleva el mismo título. Por tanto trasparece en algunas intervenciones suyas cuestiones ligadas a la profesión de escritor. También por su boca, surge la imagen de un joven escritor, Orlando Azcárate, a través de unos cuentos que tienen algo en común: la identidad. En *Volver a casa*, es en la voz de los gemelos en la que más aparecen las preocupaciones inherentes al papel de escritor. Huelga recordarlo, Juan, tras la permutación de su identidad con José, emprende el camino hacia la recuperación de su identidad anterior. En este recorrido, José deja patente el difícil papel que es ser escritor: las responsabilidades, la fama, las firmas... Con todo, este capítulo nos ha llevado a entender que la literatura aparece como una vía de salvación para los protagonistas de nuestros novelistas. Diríamos que casi de ello dependen sus vidas, de ahí que se convierta el asunto en un digno centro de interés. No olvidemos que este capítulo también nos ha permitido abordar otros aspectos

que permiten abordar a la realidad de los textos desde una mirada oblicua: son, por ejemplo, los fingimientos, la autorreferencialidad, la autobiografía, etc.

En el sexto capítulo, ‘La dimensión ideológica’, hemos empezado por esbozar una definición del concepto de ‘ideología’. Luego, nos ha surgido la necesidad de sacar a luz las diferentes manifestaciones sociales interpretadas en las estructuras discursivas de nuestro corpus, teniendo en cuenta la sociocrítica y la importancia de la interpretación a ese nivel del trabajo. Todo ello nos ha permitido reflexionar sobre ciertas actuaciones presentes de modo recurrente en nuestros personajes. Por ejemplo, son sujetos en constante fracaso tanto por los demás como por ellos mismos. Están obsesionados por conocerse. Viven angustiados. Desconfían del pasado. Aluden de vez en cuando a determinados períodos de la historia de España. Por lo que al fin y al cabo, dichas constantes nos han permitido destacar en gran parte el espectro del franquismo, a pesar de publicarse nuestras obras tres décadas después del mencionado régimen.

Del trabajo realizado, hemos notado que la clave simbólica del corpus en Millás son la recurrencia de los espejos y la compulsión de los personajes al verse reflejados continuamente, no sólo en la superficie reflectante de estos objetos, sino entre ellos mismos, circunstancias que producen proyecciones y refracciones que contribuyen a acentuar la general confusión de identidades que envuelve a los personajes. También, la puesta en abismo notada a través de ellos es un hecho que merece atención. Juan, que quiere escribir una novela, *Volver a casa*, o Julio, que sueña con encontrar en su mesa de trabajo una novela titulada *El desorden de tu nombre*, novelas ambas protagonizadas por ambos. Lo cual nos pone ante un juego de textos inscritos dentro de otros textos, de textos con parecidos físicos, onomásticos y semejantes por sus acciones. A imagen de la intertextualidad según la cual todo texto es transformación de un texto anterior, podemos decir con los personajes de nuestro corpus que el sujeto es reiteración parcial de un sujeto anterior. A partir de esas actitudes de sus personajes en constante lucha por saber quiénes son, hemos aprendido que el escritor valenciano cuestiona al ser humano: su origen, su verdadera identidad personal y sus relaciones en tanto ser social. La incapacidad de hallar soluciones a este cometido, ya por los propios protagonistas, es sin duda la fuente del interés suyo por el compromiso literario que aceptan de alguna manera para Millás, a ejemplo de sus personajes, de crear con su pluma un mundo en el que prevalezcan la dignidad, el respeto y la confianza recíproca entre quienes lo habitan.

La conclusión a la que hemos llegado es que las diferentes posturas en la narración de los hechos por los protagonistas son una manera de potenciar su identidad.

Millás puede considerarse un escritor apegado al pasado. Si a partir de la transición española, gran parte de los novelistas intentan situarse en el terreno de lo que se puede denominar narrativas hegemónicas que buscarían suturar el pasado reciente, se puede decir que no ha sido tanto el caso con Millás. Ya su primera novela, *Cerberos son las sombras*, es una especie de núcleo de los elementos que irá contando nuestro autor a través de sus narradores, bajo otras formas, en sus novelas posteriores. Huelga subrayar que en ella, se narra de manera densa el ambiente de una familia, o autobiográficamente, de su propia familia, tal vez, llegada a Madrid, con Valencia como punto de partida. Es un ambiente claustrofóbico en el que la mezcla de la oscuridad, los espacios cerrados, el miedo de la familia de Jacinto a hacerse identificar por unos agentes de la guardia civil, etc. dan cuenta de unas actuaciones propias de un periodo circunscrito de la historia de España, aunque se sabe poco del motivo por el que vive recluida esa familia. Como decíamos, Millás parece no haberse alejado de la línea en que se inscribe su primera novela. *Visión del ahogado*, por ejemplo, se parece un poco a la obra que acabamos de describir, sobre todo por lo que al ambiente se refiere, el de constante lluvia, sinónimo de morosidad y de cierto encerramiento del protagonista, junto con Julia. Tres décadas después, Millás sigue con el ambiente de claustrofobia, prueba de que no se ha alejado del pasado agobiante. Tanto *Lo que sé de los hombrecillos*, *El mundo* como *Laura y Julio* dejan transparentar esta situación de encerramiento, bien en las relaciones de los propios personajes consigo mismos o bien desde donde estos pueden espiar a otros personajes. Y así, se puede leer cierto símbolo de la cárcel, en el sentido propio como en el figurado.

La obsesión de los dobles presentes en él, bajo las diversas formas que hemos ido describiendo, explicaría el carácter dual que ha ido construyendo la conciencia de los españoles a lo largo de la historia, acentuado en la guerra civil y durante el franquismo. En el mismo sentido, el intento de silenciar el pasado, durante la transición y los años de democracia, merece también una atención y puede encontrar sentido, desde luego, en las actuaciones de número de personajes millasianos. Se plantea el problema de la desmemoria en el que están atrapados dichos personajes y de la que no llegan a escapar. Están en una permanente tensión entre el pasado y el presente, entre ellos mismos y sus dobles, fantasmas; son personajes, en cierta medida, desequilibrados,

pero que no necesitan estar en un manicomio; entre el mundo en el que viven, poblado de fracasos amorosos y otro que se empeñan en construir, signo de desconfianza en el espacio en el que les toca vivir y del que se burlan ironizando los hechos. Son personajes en busca de sí mismos, listos a que otros les hablen de ellos mismos o les sicoanalicen, para entenderse. Son elementos, a nuestro parecer, caracterizadores de la visión del mundo que obsesiona a Millás: recordar el pasado silenciado, sacarlo a la superficie, con el fin de acercarlo a las generaciones que no lo han vivido, para así ver el efecto que ello puede producir en ellos.

A diferencia de Millás en cuyos textos aparecen de manera recurrente claras alusiones a los problemas de identidad, en Orejudo, en cambio, nos encontramos más bien ante personajes que sufren enfermedades mentales, a veces graves, sobre todo por lo que a *Ventajas de viajar en tren* se refiere. En ellos, la fractura psicológica se nota en el lenguaje producido, donde aparecen claros rasgos de esta crisis que padecen. De hecho, es sintomático el ejemplo del psiquiatra, que cura las enfermedades a partir de la escritura de sus pacientes. Al contrario de Millás, quien parece más bien denunciar mediante las actuaciones y comportamientos de sus personajes, podemos decir que la clave simbólica de Orejudo radica en que se burla de las instituciones. Nos recuerda el caso de Martín Urales de Úbeda quien domina la vigilancia de un sistema, del que se ríe, capaz de controlar a las poblaciones, incluso de la manera menos esperada. El protagonista da así la impresión de estar loco y en su aparente locura, se lee toda una gran inteligencia, por la coherencia de sus actuaciones. Esta coherencia se nota a través de su comportamiento a lo largo del relato. Por otra parte, a diferencia de Millás quien prefiere presentar los hechos mediante una serie de acumulaciones interiores de sus personajes con la evocación de recuerdos (Proust), de sueños y pesadillas (Kafka), la recreación de impresiones fugaces (Woolf) o la descripción del fluir de la conciencia (Joyce), donde el peso de lo narrado se convierte en una clave significativa, Orejudo presenta los hechos de manera mucho más clara. Son, por ejemplo, las injusticias en el medio social y universitario. Lo hace a través de personajes que socialmente son considerados locos. Acaso sea su estrategia para mejor burlarse de un sistema indiferente e inhumano, una realidad que se percibe desde una mirada sarcástica e irónica.

BIBLIOGRAFÍA¹⁶³

¹⁶³ Para no tener una bibliografía general muy densa, nos hemos limitado a incluir en los artículos sobre nuestros autores solo los que han sido citados en el cuerpo del trabajo, ya que sobre Millás, por ejemplo, existen muchísimos artículos como podemos observar al final de *Cuadernos de narrativa* (2009), libro producido a raíz del Coloquio Internacional de Neuchâtel, del 9 al 11 de mayo de 2000. Por otra parte, las fechas que vienen entre corchetes son de dos órdenes: por una parte, corresponden a la fecha de publicación de la versión original del libro, en el caso de las obras traducidas; por otra parte, donde no se trate de traducciones, estas fechas indican las de la primera edición del libro. Cuando coinciden las fechas de la primera edición con las de las ediciones posteriores, ya no hemos tenido la necesidad de mencionarlas entre los corchetes.

I- CORPUS

A- Juan José MILLÁS

- (2006). *Laura y Julio*, Barcelona: Seix Barral.
- (2007). *El mundo*, Barcelona: Planeta.
- (2010). *Lo que sé de los hombrecillos*, Barcelona: Seix Barral.

B- Antonio OREJUDO

- (2000). *Ventajas de viajar en tren*, Madrid: Alfaguara.
- (2011). *Un momento de descanso*, Barcelona: Tusquets.

II- OTRAS OBRAS DE LOS AUTORES

A- Juan José MILLÁS

a- Libros

- (2005). *Cerberos son las sombras*, Madrid: Punto de Lectura, [1975].
- (1987). *Visión del ahogado*, 2ª ed., Madrid: Alfaguara, [1977].
- (1985). *El jardín vacío*, Madrid: Punto de lectura, [1981].
- (1983). *Papel mojado*, Madrid: Anaya.
- (2001). *Letra muerta*, 6ª ed., Madrid: Alfaguara, [1984].
- (1988). *El desorden de tu nombre*, Madrid: Alfaguara.
- (1989). *De corpore insepulto*, Madrid: Colección de cuadernos para la poesía ‘Ultismo 198A’.
- (1990). *La soledad era esto*, Barcelona: Áncora y Delfín.
- (1990). *Volver a casa*, Barcelona: Áncora y Delfín.
- (1992). *Primavera de luto y otros cuentos*, Barcelona: Destino.
- (1994). *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid: Alfaguara.
- (2000). *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid: Punto de Lectura, [1995].
- (2001). *Articuentos*, Barcelona: Alba.
- (2005). *Algo que te concierne*, Madrid: Punto de Lectura, [1995].
- (2005). *Un mapa de la realidad: antología de textos de la Enciclopedia Espasa*, Madrid: Espasa.
- (1997). *Cuentos a la intemperie*, Madrid: Acento.
- (1998). *Tres novelas cortas*, Madrid: Santillana.
- (2006). *El orden alfabético*, Madrid: Punto de Lectura, [1998].

- (1998). *La viuda incompetente y otros cuentos*, Barcelona: Plaza & Janés.
- (2008). *No mires debajo de la cama*, Madrid: Santillana Ediciones Generales, [1999].
- (2009). *Cuerpo y prótesis*, Madrid: Punto de lectura, [2000].
- (2006). *Cuentos*, Barcelona: Mondadori, [2001].
- (2004). (Con Antonio Fraguas 'Forges'). *Números pares, impares e idiotas*, Barcelona: Mondadori, [2001].
- (2002). *Dos mujeres en Praga*, 4ª ed., Madrid: Espasa Calpe.
- (2003). *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona: Lumen.
- (2004). *Hay algo que no es como me dicen: el caso de Nevenka Fernández contra la realidad*, Madrid: Aguilar.
- (2005). *Todo son preguntas*, Barcelona: Península.
- (2005). *María y Mercedes*, Barcelona: Península.
- (2006). *El ojo de la cerradura*, Barcelona: Península.
- (2007). *Sombras sobre sombras*, Barcelona: Península, [2006].
- (2009). *Los objetos nos llaman*, Barcelona: Seix Barral.
- (2011). *Archicuentos completos*, Barcelona: Seix Barral.
- (2012). *Vidas al límite*, Barcelona: Seix Barral.
- (2014). *La mujer loca*, Barcelona: Seix Barral.

b- Artículos

- (1977). 'Poemas', en *Papeles de Son Armadans*, t. 84, n° 257-258, pp. 161-168.
- (1988). 'Literatura y realidad', *Revista de Occidente*, n° 85, pp. 122-125.
- (1989). 'Literatura y necesidad', *Revista de Occidente*, n°, 98-99, pp. 185-191.
- (1990). 'El revés de la trama', *El oficio de narrar*, Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, pp. 97-105.
- (1991). 'Madrid, espacio mítico', *El Paseante*, n° 18-19, pp. 131-134.
- (2009). 'Realidad e irrealidad', en *Juan José Millás, Cuadernos de narrativa*, Coloquio internacional Juan José Millás (9-11 de mayo de 2000), Grand Séminaire de Neuchâtel, Madrid, Arco/Libros, 2009, pp. 9-21.
- (2002). 'Los enigmas del pasado' (Sobre *Dos mujeres en Praga*), *La Vanguardia*.
- Conductor de 'Conversaciones secretas' (Canal+): "*Tener un canal de pago en casa implica tener un cierto nivel cultural*", Entrevista, Tvmanía.

c- Colaboración en libros

(1997). Prólogo a *Relatos clínicos* de Sigmund Freud, Madrid: Siruela.

B- Antonio OREJUDO

a- Libros

(1996). *Fabulosas narraciones por historias*, Madrid: Editorial Lengua de Trapo.

(2003). *La nave*, Sevilla: Servicio de publicaciones Junta de Andalucía.

(2005). *Reconstrucción*, Barcelona: Tusquets.

(2006). *Los congelados*, Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.

(2008). *Almería: crónica personal*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

b- Colaboraciones en libros

(1993). *Cartas de batalla*, Edición, introducción y notas, Barcelona: PPU.

(1994). *Las 'Epístolas familiares' de Antonio de Guevara en el contexto epistolar del Renacimiento* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

(1995). Con Helena González Vela. *Mala suerte*, «Colección Lecturas graduadas», Madrid: Santillana.

(1996). *Lope de Vega: Fuente Ovejuna*, Preparación, prólogo, apéndice y notas de Antonio Orejudo, Madrid: McGraw-Hill.

(1997). *Miguel de Cervantes: Tres novelas ejemplares* (La ilustre fregona, El casamiento engañoso y Coloquio de los perros, edición, introducción, notas y orientaciones para el estudio de Antonio Orejudo), Madrid: Castalia.

(2007). (Con Luisgé Martín y Rafael Reig). *¡Mío Cid!* Madrid: 451e editores.

III- OBRAS SOBRE LOS AUTORES

A- Juan José MILLÁS

a- Libros

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián (1992). *Cómo leer a Juan José Millás*, Madrid: Júcar.

VV. AA. (2009). *Juan José Millás, Cuadernos de narrativa*, Coloquio internacional Juan José Millás (9-11 de mayo de 2000), Grand Séminaire de Neuchâtel, Madrid: Arco/Libros.

b- Artículos y reseñas de periódicos

- ALDEKOA, Xavier (2007). 'Millás se lleva el Planeta (Sobre *El mundo*)', 56ª ed. del galardón mejor dotado de las letras españolas, *La Vanguardia*, martes, 16 octubre 2007, pp. 37-38.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2009). 'La dimensión espacial en la ficción de Juan José Millás: *La soledad era esto*', en *Juan José Millás, Cuadernos de narrativa*, Coloquio internacional Juan José Millás (9-11 de mayo de 2000), Grand Séminaire de Neuchâtel, Madrid: Arco/Libros, pp. 263-274.
- AUGUSTO AYUSO, César (2001). 'Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás', *IES Camino de la Miranda*, nº 26, Castilla: Estudios de literatura, pp. 19-34, en <http://www.google.es/paraunacercamientoalanarrativadejuanjosemillas>.
- BEISEL, Inge (1995). 'Sobre la relevancia del recuerdo, la escritura y la búsqueda de la propia identidad en la obra narrativa de Juan José Millás', *Actas XII*, Universidad de Mannkeim, pp.10-20, en <http://209.85.135.104/search?q=cache:o7phuAqaONcJ:cvc.Cervantes.es>.
- CABANÑAS, Pilar (1998). 'Materiales gaseosos: entrevista con Juan José Millás', *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 580, pp. 103-120.
- (2001). 'Entrevista con J. J. Millás, Discurso de la obsesión', en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/Millas/entrevista3.htm>
- (2009). 'Cartas, diarios, informes: el lenguaje de la ausencia en la obra de Juan José Millás', en *Juan José Millás, Cuadernos de narrativa*, Coloquio internacional Juan José Millás (9-11 de mayo de 2000), Grand Séminaire de Neuchâtel, Madrid: Arco/Libros, pp. 145-166.
- CASALS CARRO, María Jesús (2003). 'Juan José Millás: La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje)', *Análisis de Juan José Millás, Columnista de El País*, pp. 63-124.
- CATALÁN, Miguel (1997). 'Lógica y solipsismo en la obra de Juan José Millás (En torno a *Trilogía de la soledad*)', en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/millas.htm>.
- CRUZ, Juan (2010). 'El desdoblamiento de Millás', Entrevista a Millás, *El país*, sábado, 9 de octubre de 2010, en http://elpais.com/diario/2010/10/09/babelia/1286583135_850215.html

- CUADRAT, Esther (1995). 'Una aproximación al mundo novelístico de Juan José Millás', en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 541-542, pp. 207-216.
- FONT, Marga (1994). 'La rutina es bella. Entrevista a Juan José Millás', en *Integral*, nº 174, pp. 31-35.
- KUNZ, Marco (2009). 'La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás', en *Juan José Millás, Cuadernos de narrativa*, Coloquio internacional Juan José Millás (9-11 de mayo de 2000), Grand Séminaire de Neuchâtel, Madrid: Arco/Libros, pp. 245-262.
- LEZANA ODRIOZOLA, María Isabel. 'Juan José Millás: historia de un fracaso', en *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, Alcalá de Henares: Fundación colegio del Rey, pp. 58-75.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan A. (2007). 'Historia de una calle (Sobre El mundo)', *La Vanguardia*, miércoles, 7 noviembre 2007.
- (1990). 'Juan José Millás en el grado cero de la soledad (Sobre *Volver a casa*)', *La Vanguardia*, viernes, 26 octubre 1990.
- MARCO, José María (1988). 'En fin... Entrevista con Juan José Millás', *Quimera*, nº 81, pp. 20-26.
- MAUREL, Marcos (2006). 'Notas a la *Trilogía de la soledad* de Juan José Millás', *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 677, pp. 73-85.
- NURIA PÉREZ VICENTE. 'Amor y erotismo en la novela posmoderna española: Juan José Millás', *AISPI*, Centro Virtual Cervantes, Università di Trento, pp. 235-244.
- ROSENBERG, John R. (1996). 'Entre el oficio y la obsesión: Una entrevista con J. J. Millás', *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, nº 21, 1-2, pp. 143-160.
- RUZ VELASCO, David (1999). '*La soledad era esto* y la postmodernidad', Universidad de Cardiff, Gran Bretaña, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero1/millas.html>.
- SOBEJANO, Gonzalo (1987). 'Juan José Millás, fabulador de la extrañeza', en *Nuevos y novísimos*, SSSAS, Boulder, Colorado, pp. 195-215.
- SUÑÉN, Luis (1981). '*El jardín vacío*, de Juan José Millás', *Ínsula*, nº 421.
- VILA-SAN-JUAN, Sergio (1990). 'Entrevista con Juan José Millás (en ocasión a su Premio Nadal con *La soledad era esto*)', *La Vanguardia*, pp. 47-48.

B- Antonio OREJUDO

a- Libros

- LÓPEZ RIBERA, Juan Antonio (2011). *Los límites de la ficción en las novelas de Antonio Orejudo*, Universidad de Murcia: Servicio de Publicaciones.
- VV. AA. (2004). *OREJUDO, Antonio: En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Volumen coordinado por Antonio Orejudo, Universidad de Murcia: Nausícaä Edición Electrónica.

b- Artículos y reseñas de periódicos

- FRESÁN, Rodrigo (2011). 'Sobre *Un momento de descanso*, en *Letras libres, El mundo árabe y la libertad*', Edición España, nº 117, en <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-momento-de-descanso-de-antonio-orejudo>
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan A. (1997). 'Sobre *Fabulosas narraciones por historias*, *La Vanguardia*.
- (2000). 'Un humor delirante (Sobre *Ventajas de viajar en tren*)', *La Vanguardia*.
- (2011). 'Las trampas del humor (Sobre *Un momento de descanso*)', *La Vanguardia*.
- SENABRE, Ricardo (2000). 'Estamos ante una obra excelente, rica de inventiva, que lleva al lector a mundos en que el humor y la ferocidad pueden ser compatibles' (Sobre *Ventajas de viajar en tren*), en http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/2247/Ventajas_de_viajar_en_tren

IV- OTRAS OBRAS CITADAS Y CONSULTADAS

A- LIBROS Y ARTÍCULOS

- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER (1969). *La sociedad. Lecciones de sociología*, Traducción de Floreal Mazía e Irene Cusien, Buenos Aires: Proteo.
- ÁLAMO FELICES, Francisco (2006). 'La *caracterización* del personaje novelesco: perspectivas narratológicas', *Revista Signa*, Madrid: UNED, 15, pp. 189-213.
- ALDECOA ISASI, Ignacio (1967). *Parte de una historia*, en http://www.cibernetia.Com/tesis_es./HISTORIA/HISTORIA_POR_EPOCAS/HISTORIA_CONTEMPORANEA/2.
- ALGIRDAS, Julien Greimas (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris: Seuil.
- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*, London-New York: Routledge.

- ALMERÍA, Luis Beltrán (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Cátedra.
- ALONSO, Santos (2003). *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid: Marenostrium.
- ALSINA CLOTA, José (1984). *Problemas y métodos de la literatura*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ALVAR, Carlos et al. (1997). *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza.
- AMORÓS, Andrés (1979). *Introducción a la literatura*, Madrid: Castalia.
- (1981). *Introducción a la novela contemporánea*, 7ª ed., Madrid: Cátedra.
- ANNALES DE LA FALSH (2007). Vol. 1, 6, Nouvelle Série, Yaoundé: Université de Yaoundé I.
- APARICIO MAYDEU, Javier (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo XX*, 2ª ed., Madrid: Cátedra.
- ASENSI, Manuel Pérez (2003). *Historia de la teoría de la literatura (El siglo XX, hasta los años setenta)*, t. II, Valencia: Tirant lo Blanch.
- ASÍS GARROTE (de), María Dolores (1996). *Última hora de la novela en España*, Madrid: Pirámide.
- AUDI, Robert (2004). *Diccionario Akal de Filosofía*, Traducción de Huberto Marraud y Enrique Alonso, Madrid: Akal, [1995].
- AZOCAR, Pablo (1997). *El hombre que aparece de espaldas*, Madrid, Alfaguara.
- AZUAR CARMEN, Rafael (1987). *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Alicante: Instituto de estudios 'Juan Gil-Albert'.
- (1977). *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris: Minuit.
- (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la Narratología)*, Traducción de Javier Franco, 3ª ed., Madrid: Cátedra.
- (2008). *Estética de la creación verbal*, Traducción de Tatiana Bubnova, 2ª ed., Buenos Aires: Siglo XXI, [2002].
- BAJTÍN, Mijaíl (1975). 'Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela', *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pp. 237-409.
- BAL, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Traducción de Javier Franco, Madrid: Cátedra, [1978].

- BALIBAR, Etienne et Pierre MACHEREY (1974). 'Sur la littérature comme forme idéologique: quelques hypothèses marxistes', *Littérature*, n° 13, Paris: Larousse, pp. 29-48.
- BALZAC, Honoré (de) (1965). *Le lys dans la vallée*, Paris: Librairie Générale Française, [1836].
- BARGALLÓ CARRETÉ, Juan (1994). *Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis en Bargalló: Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla: Alfar.
- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- (1967). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Álvarez.
- (1970). *S/Z*, Paris: Seuil.
- (1977). *Poétique du récit*, Paris: Seuil.
- (1981). *Le grain de la voix*, Entretiens 1962-1980, Paris: Seuil.
- (1982). 'Effet de réel', *Littérature et Réalité*, Paris: Seuil, pp. 81-90.
- (1988b). 'Introducción al análisis estructural de los relatos', *Análisis estructural del relato*, Traducción de Beatriz Dorriots, México: Premiá, [1982], pp. 7-38.
- (1988a). 'The death of the author', en *Modern Criticism and Theory*, London: David Lodge.
- (1993). *La aventura semiológica*, Traducción de Ramón Alcalde, 2ª ed., Barcelona: Paidós, [1985].
- (1997). *Barthes por Barthes*, Traducción de Julieta Fombona Zuloaga, 2ª ed., Venezuela: Monte Ávila Editores, [1978].
- (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona: Paidós, [1984].
- BAUDRILLARD, Jean (1988). *El otro por sí mismo*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, [1987].
- (1993). *La ilusión del fin o La huelga de los acontecimientos*, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, [1992].
- (1996). *El crimen perfecto*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, [1995].
- (2002). *Contrasentidos*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, [2000].
- (2006). *El complot del arte*, Traducción de Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu, [1997].

- (2006). *La agonía del poder*, Traducción de Marina Pérez Colina y Ana C. Conde, Madrid: Círculo de Bellas Artes, [2005].
- (2008). *Cultura y simulacro*, Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rivora, 9ª ed., Barcelona: Kairós, [1978].
- (2009). *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?* Traducción de Gabriela Villalba, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- BEILIN, Katarzyna Olga et al. (2004). *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge: Tamesis.
- BELEVAN, Harry (1976). *Teoría de lo fantástico*, Barcelona: Anagrama.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (1978). *Psychanalyse et littérature*, Paris: PUF.
- BENDA, Julien (1990). *La trahison des clercs*, Paris: Grasset, [1927].
- BENET, Juan (1976). *Qué fue la guerra civil*, Barcelona: La Gaya Ciencia.
- BENITO, Ángel (1995). 'La dramatización de la violencia', en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, Servicio de Publicaciones UCM, nº 1, pp. 59-67.
- BERGEZ, Daniel et al. (2002). *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris: PUF.
- BERMAN, Marshall (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Traducción de Andrea Morales Vidal, 3ª ed., Buenos Aires: Catálogos S.R.L., [1982].
- BESSIERE, Jean (1993). *Enigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XXe Siècle*, Paris: PUF.
- BETTETINI, María (2002). *Breve historia de la mentira (De Ulises a Pinocho)*, Traducción de Pepa Linares, Madrid: Cátedra, [2001].
- BIBLIA (1987). *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*, Génesis, 4: 1-10, Estados Unidos de América.
- BLANCHOT, Maurice (1949). 'Le langage de la fiction', en *La part du feu*, Paris: Gallimard.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos et al. (2000). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 2, 3ª ed., Madrid: Akal, [1978].
- BLASCO, Josep Lluís et al. (2006). *Signo y pensamiento*, 2ª ed., Barcelona: Ariel, [1999].
- BOBES NAVES, María del Carmen (1985). *Teoría general de la novela*, Madrid: Gredos.
- (1991). *Comentario semiológico de textos narrativos*, Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.

- (1993b). *La novela*, Madrid: Síntesis.
- (1993a). *Teoría de la literatura y literatura comparada. La novela*, Madrid: Síntesis.
- (2008). *Crítica del conocimiento literario*, Madrid: Arco/Libros.
- BORGES, Jorge Luis (1998). *Historia universal de la infamia*, Madrid: Alianza Editorial, [1935].
- BOURDIEU, Pierre (1980). *Le sens pratique*, Paris: Minuit.
- (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris: Seuil.
- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, [1992].
- (2001). *Langage et pouvoir symbolique*, Paris: Seuil.
- BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET (1975). *La novela*, Traducción de Enric Sullà, Barcelona: Ariel, [1972].
- BRAN, Nicol (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, United Kingdom: Cambridge University Press.
- BREMOND, Claude (1973). *Logique du récit*, Paris: Seuil.
- (1981). 'La logique des possibles narratifs', en *Communication 8, L'analyse structurale du récit*, Paris: Seuil, pp. 66-82.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y María do Cebreira RÁBADE VILLAR (2006). *Manual de teoría de la literatura*, Madrid: Castalia.
- CALVINO, Italo (1980). *Si una noche de invierno un viajero*, Traducción de Esther Benítez, Barcelona: Bruguera, [1979].
- (1985). *Las ciudades invisibles*, Traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona: Minotauro, [1972].
- (1990). *Seis propuestas para el próximo milenio*, Traducción de Aurora Bernárdez, 2ª ed., Madrid: Siruela, [1989].
- (2002). *Tiempo cero*, Traducción de Aurora Bernárdez, 2ª ed., Barcelona: Minotauro, [1973].
- (2006). *El vizconde demediado*, Traducción de Esther Benítez, 11ª ed., Madrid: Siruela, [1952].
- CAÑELLES, Isabel (1999). *La construcción del personaje literario. Un camino de ida y vuelta*, Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.

- CARRIEDO CASTRO, Pablo. 'Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el realismo social', *Nómadas, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, n° 8, en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/8/pcarriedo.htm>
- CASTELLET, José María (1957). *La hora del lector*, Barcelona: Seix Barral.
- (1976). *Literatura, ideología y política*, Barcelona: Anagrama.
- CASTELLI, Eugenio (1978). *El texto literario. Teoría y método para un análisis integral*, Argentina: Castañeda.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos et al. (1989). *Teoría del personaje*, Madrid: Alianza Editorial.
- CASTRO GARCÍA, Isabel (de) y Lucía MONTEJO GURRUCHAGA (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid: UNED.
- CELA, Camilo José (2000). *La familia de Pascual Duarte*, 13ª ed., Barcelona: Destino, [1942].
- CERCAS, Javier (2001). *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- CERVANTES, Miguel (de) (1995). *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Espasa Calpe.
- CHARLES, Michel (1977). *Rhétorique de la lecture*, Paris: Seuil.
- CHRISTIE, Ruth et al. (1995). *The Scripted-self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, England: Wilts.
- CIFUENTES ALDUNATE, Claudio (2008). 'De lo fantástico (y neofantástico): sus componentes', *Actas del primer congreso internación de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, pp. 222-231, en http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8660/fantastico_cifuentes_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1.
- (2012). 'Del juego del vacío al vacío del juego. Virtualidad literaria y ética', *Volver a COMUNICACIONES*, Dinamarca: Syddansk Universitet, pp. 338-349.
- CLAIN, Maryse (2000). 'Une forme de la fiction théorique dans «Anabel» de J. Cortázar', *Narratologie. La métatextualité*, Textes réunis par Alain Tassel pour les *Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, Nice: Université de Nice-Sophia Antipolis, n° 3, pp. 29-42.
- CORDERO OLIVERO, Inmaculada y Encarnación LEMUS LÓPEZ (2010). 'La internacionalización de la Guerra Civil española (1936-1939)', *La política exterior de España: de 1800 a hoy*, 2ª ed., Barcelona: Ariel, [2003], pp. 609-631.
- CORTÁZAR, Julio (2008). *Rayuela*, Edición Andrés Amorós, Madrid: Cátedra, [1963].

- COURTÉS, Joseph (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, Traducción de Sara Vasallo, Argentina: Hachette.
- (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris: Hachette.
- CROS, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*, Versión española de Soledad García Mouton, Madrid: Gredos.
- (1997). *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires: Corregidor.
- (1998). *Genèse socio-idéologique des formes*, Montpellier: CERS.
- (2009). *La sociocrítica*, Traducción de Francisco Linares Alés y Carmen Ávila Martín, Madrid: Arco/Libros, [2003].
- CUEVAS DÍAZ, Matilde (2005). *La imagen de los discapacitados en la literatura*, Badajoz: Diputación de Badajoz.
- CULLER, Jonathan (1998). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Traducción de Luis Cremades, Madrid: Cátedra, [1982].
- DACO, Pierre (1990). *Psychologie et liberté intérieure*, Belgique: Marabout.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- DAMASIO, Antonio (2001). *La sensación de lo que ocurre: cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*, Traducción de Francisco Páez de la Cadena, Madrid: Debate, [1999].
- DE MAN, Paul (1990). *Alegorías de la lectura: Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Traducción de Enrique Lynch, Barcelona: Lumen [1979].
- DELFANTE, Charles (2006). *Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos*, Traducción de Yago Barja de Quiroga, S.L.: Abada Editores.
- DERRIDA, Jacques (1995). *Espectros de Marx*, Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Madrid: Trotta [1995].
- DERRIDA, Jacques et al. (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*, Estudio introductorio, selección y bibliografía de Manuel Asensi, Madrid: Arco/Libros.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2007). *Juegos de lenguaje en torno a la narrativa española actual*, Gijón: Libros del Peixe.
- DOLEŽEL, Lubomír et al. (1997). *Teorías de la ficción literaria*, Compilación de textos, Introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, Madrid: Arco/Libros.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2004). *Teoría de la literatura*, Madrid: Centro de Estudios Ramón Aceres.
- DOUBROVSKY, Serge (1970). *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Mayenne: Mercure de France, [1966].
- DRAE (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Madrid: Espasa Calpe.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil.
- DUMORTIER, Jean-Louis y Fr. PLAZANET (1990). *Pour lire le récit*, Paris: J. Duculot.
- EAGLETON, Terry (1991). *Ideology. An Introduction*, London and New-York: Verso.
- (1993). *Una introducción a la teoría literaria*, Traducción de José Esteban Calderón, Madrid: Fondo de Cultura Económica, [1981].
- (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*, Traducción de Marcos Mayer, Barcelona: Paidós, [1996].
- ECO, Umberto (1987). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Traducción de Ricardo Pochtar, 2ª ed., Barcelona: Lumen, [1981].
- (1990). *Obra abierta*, Traducción de Roser Berdagué, 3ª ed., Barcelona: Ariel, [1967].
- (2000). *Tratado de semiótica general*, 5ª ed., Traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, [1975].
- (2002). *Sobre literatura*, Traducción de Helena Lozano Miralles, Barcelona: RqueR editorial.
- (2005). *La definición del arte*, Traducción de R. de la Iglesia, Barcelona: Destino, [1968].
- EICHENBAUM, Boris (1992). ‘La teoría del método formal’, en *Antología de los formalistas rusos*, Traducción de Ana María Nethol, Madrid: Fundamentos, pp. 69-113, [1966].
- ENCINAR, Ángeles (1995). ‘Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual’, *Actas XII*, Centro Virtual Cervantes, pp. 91-97, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_015.pdf
- ERIKSON, Erik (1972). *Sociedad y Adolescencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, [1968].
- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, D. (1969). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza editorial.

- EVRRARD, Frank (1995). *Michel Foucault et l'histoire du sujet en Occident*, Collection dirigée par Daniel Delos, Paris: Bertrand-Lacoste.
- EZQUERRO, Milagros (1998). 'Fragments sur le texte', *Questionnement des formes, questionnement du sens*, t. 1, Montpellier: CERS, pp. 87-99.
- (1983). *Théorie et fiction : le nouveau roman hispanoaméricain*, Montpellier: CERS.
- FELMAN, Shoshana (1978). *La folie et la chose littéraire*, Paris: Seuil.
- FERREOL, Gilles et al. (1995). *Dictionnaire de sociologie*, Paris: Armand Colin.
- FERRERO, Jesús (2003). *Las trece rosas*, Madrid: Siruela.
- FLAUBERT, Gustave (2006). *Madame Bovary*, 9ª ed., Madrid: Espasa Calpe, [1856].
- FONTANILLE, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*, Lima: Fondo editorial de la universidad de Lima.
- (2004). 'Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis)', *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Traducción libre de Horacio Rosales, 2ª ed., Paris: Armand Colin, disponible en <http://semiouis.blogspot.com>
- FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Traducción de Elsa Cecilia Frost, Buenos-Aires: Siglo XXI Editores, [1966].
- (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Gallimard.
- (1996). *La vida de los hombres infames*, Buenos Aires: Alamira, [1977].
- (1999). *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales*, vol. 1, Traducción de Miguel Morey, Barcelona: Paidós, [1994].
- FRANK, Joseph (1945). *Spacial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts*, *Sewanee Review*, vol. 53, 2, pp. 433-456.
- FREUD, Sigmund (1988). *Obras completas*, vol.14, CXIII: 'Psicología de las masas y análisis del 'yo'', Barcelona: Orbis, [1921].
- FROMM, Erich (1987). *El miedo a la libertad*, Traducción de Gino Germani, Barcelona: Paidós, [1941].
- FUKUYAMA, Francis (1992). *The End of History and the Last Man*, Washington: Free Press.
- FUSI, Juan Pablo y Jordi PALAFOX (1998). *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, 3ª ed., Madrid: Espasa Calpe, [1997].
- GALEANO, Eduardo (2004). *Bocas del tiempo*, México: Siglo XXI Editores.

- GAONA PISONERO, Carmen (2003). 'Estrategias conceptuales de integración desde la antropología: las 'otredades monstruosas' contra el racismo', *Sphera Publica, Revista de Ciencias Sociales de la Comunicación*, n° 3, Murcia, España, pp. 67-84.
- GARCÍA BERRIO Antonio (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, 2ª ed. revisada y ampliada, Madrid: Cátedra, [1989].
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2009). *El centro en lo múltiple, las formas del contenido (1965-1985)*, vol. 1, Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2009). *El centro en lo múltiple, las formas del contenido (1985-2005)*, vol. 2, Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2004). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CONTTO, José David (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*, Lima: Universidad de Lima.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA, Carlos Javier (2002). *Contrasentidos. Acercamiento a la novela española contemporánea*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- GARDNER, John (2001). *El arte de la ficción*, Traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, [1983].
- GARNIER MALET, Jean-Pierre (1988). 'Théorie du dédoublement' (The Doubling Theory), en <http://www.cineclubdecaen.com/dédoublement/index.html>
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1988). 'Sobre el relato interrumpido', *Revista de Literatura*, tomo L, n° 100, pp. 4-40.
- (1993). *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.
- (1997). *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1996). *Crítica literaria. La doctrina de Goldmann*, Madrid: Rialp.
- GAUTHIER, Robert (1995). 'La sémiotique de l'autre. De la différence fondatrice à la différence revendiquée', *Analyses, langages, textes et sociétés*, n° 4, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 47-60.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.
- (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, [1982].
- (1989). *Figuras III*, Traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Lumen, [1972].

- GIRARD, René (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*, Traducción de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama, [1961].
- GOLDEINSTEIN, Jean Pierre (1989). *Pour lire le roman*, Paris: J. Duculot.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1991). 'Prosa y ficción', en *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid: Taurus, pp. 131-181.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996). *El lenguaje literario. Teoría y Práctica*, 2ª ed., Madrid: EDAF, [1994].
- GOYANES, Baquero (1989). *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966). *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.
- (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Traducción de Salvador García Bardón y Federico Prades Sierra, Madrid: Fragua, [1970].
- GROSSO, Alfonso (1978). *Los invitados*, Barcelona: Planeta.
- GULLÓN, Germán (1999). *La novela en libertad*, Zaragoza: Universidad.
- (2004). *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Barcelona: Mondadori.
- (2009). *El franquismo y los intelectuales de la posguerra, Ilustración de Lluís Alabern*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-franquismo-y-los-intelectuales-de-la-posguerra/html/5cce5511-be82-4321-894e-ddfeb6d26>
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y novela*, Barcelona: Bosch.
- GUTIÉRREZ RESA, Antonio (2003). *Sociología de valores en la novela contemporánea española (La generación X)*, Madrid: Santa María.
- HAMON, Philippe (1977). 'Pour un statut sémiologique du personnage', *Poétique du récit*, Paris: Seuil, pp. 115-180.
- (1983). *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève: Droz.
- HASSAN, Ihab (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New-York: Oxford University Press.
- (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press.
- HEIDEGGER, Martin (1999). *El concepto de tiempo*, Traducción de Raúl Cabás Pallás y Jesús Adrián Escudero, Madrid: Trotta.
- HELLINGER, Bert (2009). 'El inconsciente colectivo y las constelaciones familiares', *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, Traducción de Eva Aladro, vol. 14, pp. 83-88.

- HERVÁS FERNÁNDEZ, Gloria (2010). *La sociedad española en su literatura. Análisis de los textos de los siglos XVIII, XIX y XX*, vol. 2 (Siglo XX), Madrid: Editorial Complutense.
- HINA, Horts (1995). 'El tema del doble en la narrativa de Carme Riera', *Actas XII*, Madrid: Instituto Cervantes, en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_5_020.pdf.
- HOLLOWAY, Vance H. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid: Fundamentos.
- HUTCHEON, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth Century Art Forms*, New-York and London: Routledge.
- (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Cambridge: Routledge.
- (1989). *The Politics of Postmodernism*, London and New-York: Routledge.
- (1993). *La política de la parodia posmoderna*, edición especial de homenaje a Bajtín, La Habana: Criterios, pp. 187-203, en <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>
- INGARDEN, Roman et al. (1989). *Estética de la recepción*, Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid: Visor, [1979].
- INGENSCHAY, Dieter y Hans-Jörg NEUSCHÄFER (1994). *Eds. Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona: Lumen.
- ISER, Wolfgang (1985). *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Traduction de Evelyne Sznycer, Bruxelles: Pierre Mardaga, [1976].
- JAMESON, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London-New-York: Verso.
- JASPERS, Karl (1954). *Way to Wisdom. An Introduction to Philosophy*, Translated by Ralph Manheim, United States of America: Yale University Press, [1951].
- JAVIER GARCÍA, Carlos (2002). *Contrasentidos. Acercamiento a la novela española contemporánea*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- JAVIER HIGUERO, Francisco (2009). 'Aleatoriedad simulacral en *Laura y Julio* de Juan José Millás', *Hispanófila*, Wayne State University, pp. 51-63.

- JOSÉ DE LARRA, Mariano (1832): ‘Carta de Andrés Niporesas al Bachiller’, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carta-a-andres-escrita-desde-las-batuecas-por-el-pobrecito-hablador--0/html/ff7558b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- JOUBE, Vincent (1986). *La littérature selon Barthes*, Paris: Minuit.
- (1992). *L’effet-personnage dans le roman*, Paris: PUF.
- (2001). ‘Qui parle dans le récit ?’, *La voix narrative*, n°2, *Cahier de narratologie* n°10, CNA, Nice: Sophia-Antipolis, pp. 75-90.
- JUAN GINÉS (de), Luis Javier (2004). *El espacio en la novela española contemporánea*, Tesis doctoral, UCM, Madrid, en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t28007.pdf>.
- KAFKA, Franz (1996). *La métamorphose et autres récits*, Traduction de Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, SL: Au Sans Pareil.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1982). ‘Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle?’, *Texte*, t.1, Toronto: Trinity College.
- KOUBA, Pavel (2009). *El mundo según Nietzsche*, Traducción de Juan A. Sánchez Fernández, Barcelona: Herder, [2001].
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica*, Madrid: Fundamentos.
- (1988). *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard.
- (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*, Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta, Venezuela: Monte Ávila Editores, [1987].
- KRÜGER, Michael (1993). *El final de la novela*, Traducción de Michael Faber-Kaiser, Barcelona: Anagrama.
- KUNDERA, Milan (1994). *Los testamentos tradicionales*, Traducción de Beatriz de Moura, Barcelona: Tusquets.
- (2011). *La insoportable levedad del ser*, Traducción de Fernando Valenzuela, Barcelona: Tusquets, [1984].
- KUNZ, Marco (1997). *El final de la novela*, Madrid: Gredos.
- LACAN, Jacques (1966). *Ecrits*, Libro I, Paris: Seuil.
- LAFORET, Carmen (1990). *Nada*, 13ª ed., Barcelona: Destino, [1944].
- LAFUENTE, Fernando Rodríguez (2004). ‘Novela: acción, pensamiento e ideología’, *La novela española ante el siglo XXI*, Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, pp. 51-61.

- LALA, Marie Christine (2004). 'Dialogue, intertextualité et dialogique', *Pratiche Linguistiche i analisi di testi*, Dipartimento dell' Università degli studi di Bari, Bari: Edizioni dal Sud, pp. 145-154.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand PONTALIS (1983). *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Ediciones Labor.
- LAROUSSE (2008). *Le petit Larousse illustré*, Paris: Larousse.
- LAVIS, Georges (1971). 'Le texte littéraire, le référent, le réel, le vrai', *Cahiers d'analyse textuelle*, nº 13, Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, pp. 7-22.
- LEER (1990). Número extraordinario dedicado a "Cinco años de narrativa española" (1985-1990).
- LE GAUFREY, Guy (2010). *El sujeto según Lacan*, Traducción de María Amelia Castañola y María Teresa Arcos, Buenos-Aires: Ediciones Literales.
- LEGUNA, Joaquín (2004). 'El compromiso del escritor', *La novela española ante el siglo XXI*, Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, pp. 73-78.
- LEJEUNE, Philippe (1980). *Je est un autre. L'autobiographie: de la littérature aux médias*, Paris: Seuil.
- (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Traducción de Ana Torrent, Madrid: Megazul Endymion, [1975].
- LEONARD, Thomas C. (2005). 'Mistaking Eugenics for Social Darwinism: 'Why Eugenics is Missing from the History of American Economics'', *The Economic Role of Government in the History of Economic Thought*, vol. 37, pp. 200-233.
- LIPOVETSKY, Gilles (1992). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pédanx, 5ª ed., Barcelona: Anagrama, [1986].
- LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Traducción de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona: Anagrama, [2007].
- LLAMAZARES, Julio (2006). *La lluvia amarilla*, Barcelona: Seix-Barral.
- LODGE, David (1990). *El mundo es un pañuelo*, Traducción de Esteban Rimbau, Barcelona: Versal, [1984].
- (2004). *La conciencia y la novela*, Traducción de Miguel Martínez-Lage, Barcelona: Península, [2002].

- LÓPEZ, Helena (2009). 'Crítica cultural y políticas de la memoria: en torno al exilio republicano español', *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 15, nº 1, pp. 75-78.
- LOTMAN, Iouri (1973). *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*, Madrid: Arco.
- LYOTARD, Jean Francois (1984). *The Postmodern Condition; A Report on Knowledge*, Traducción de Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1996). *Moralidades posmodernas*, Traducción de Agustín Izquierdo, Madrid: Tecnos, [1993].
- (2011). *De Canguilhem a Foucault: la fuerza de las normas*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu.
- MADOX FORD, Ford (1983). *El buen soldado una historia de pasión: 'beati Immaculati'*, Traducción de José Luis López Muñoz, Barcelona: Bruguera, [1915].
- MAINER, José Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona: Anagrama.
- MANUELA ZAVALA, Iris (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Traducción de Epicteto Díaz Navarro, Madrid: Espasa Calpe, [1969].
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, [1986].
- MARSÉ, Juan (1978). *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona: Planeta.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1980). *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino, [1978].
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1986). *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- MAUPASSANT, Guy (de) (1976). *La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris: Seuil.
- MAYORAL, Marina (1990). *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra, 1990.
- MBALA ZE, Barnabé (2001). *La narratologie revisitée: Entre Antée et Protée*, Yaoundé: PUY.
- MEYRAN, Daniel (1998). 'De l'interprétant au génotexte: une convergence sémiotique', *Questionnements des formes, questionnement du sens*, t.1, Montpellier: CERS, pp. 133-141.
- MICHAUD, Guy (1957). *L'œuvre et ses techniques*, Paris: Niset.

- MIGNOLO, Walter D. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona: Crítica.
- MILLER, Jacques-Alain (2010). *El seminario de Jacques Lacan. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Libro 11, Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Buenos-Aires-Barcelona-México: Paidós.
- MITTERAND, Henri (1980). *Le discours du roman*, Paris: PUF.
- (1994). *L'illusion réaliste (De Balzac à Aragon)*, Paris: PUF.
- MOLIÈRE (2011). *Tartufo. Don Juan*, 1ª ed. del área del conocimiento: Literatura, Traducción y Prólogo de Carlos R. de Dampierre, Madrid: Alianza, [1665].
- MONTHERLANT, Henry (de) (1989). *Don Juan, Hijo de nadie* (del título original *Don Juan, Fils de personne*), Traducción de Mauro Armiño, Madrid: Cátedra, [1956].
- MORADIELLOS, Enrique (2003). *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid: Síntesis.
- MOREIRAS MENOR, Cristina (2002). *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*, Madrid: Libertarias.
- MVENG, Engelbert (1985). 'Y a-t-il une identité camerounaise ?', en *Actes du colloque sur l'Identité culturelle camerounaise*, Yaoundé: MINFOC.
- NAVAJAS, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad*, Barcelona: EUB.
- (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona: Edicions del Mall.
- NEGRÍN, Edith (1995). "Atisbo a la emergencia de la sociocrítica", en *Aproximaciones. Lecturas del texto* (de Esther Cohen), México: UNAM, pp. 117-141.
- NIETZSCHE, Friedrich (2007). *Sobre verdad y mentira*, Traducción de Luis M. Valdés y Teresa Orduña, 5ª ed., Madrid: Tecnos, [1990].
- NOOTEBOOM, Cees (1998). *Una canción del ser y la apariencia*, Traducción de Julio Grande, Barcelona: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, [1981].
- OROPESA, Salvador A. (2009). 'Literary Adaptations in Spanish Cinema', *Hispanofila*, University of North Carolina, pp. 94-97.
- ORTÍ, Pau Sanmartín (2006). 'La finalidad poética en el formalismo ruso', Tesis doctoral, Madrid: UCM, en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t29437.pdf>.
- PAGNINI, Marcello (1992). *Estructura literaria y método crítico*, Traducción de Carlos Mazo del Castillo, 4ª ed., Madrid: Cátedra, [1975].
- PARAÍSO, Isabel (1995). *Literatura y psicología*, Madrid: Síntesis.

- PARENTEAU, Danic et Ian PARENTEAU (2008). *Les idéologies politiques. Le clivage gauche-droite*, Québec: Presses de l'Université du Québec.
- PATRON, Sylvie (2009). *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris: Armand Colin.
- PAVEL, Thomas (2005). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Traducción de David Roas Deus, Barcelona: Crítica, [2003].
- PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- PÉREZ ARIAS, Julia (2004). 'La literatura como cura en la obra de Julia Kristeva', Tesis doctoral, Madrid: UCM, en <http://eprints.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t27805.pdf>
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (1993). *El Club Dumas*, Madrid: Alfaguara.
- PERNIOLA, Mario (2008). *La estética del siglo XX*, Traducción de Francisco Campillo, Madrid: Antonio Machado Libros, [1997].
- PFEIFFER, Michael et al. (1999). *El destino de la literatura. Diez voces*, Barcelona: El Acanalado.
- PIERRE, François (2001). 'Du je autobiographique au jeu de la lecture: tentative de définition de la littérature espagnole post-franquiste', *La voix narrative*, vol. 2, *Cahier de narratologie* n°10, CNA, Nice: Sophia-Antipolis, pp. 361-374.
- PLATAS TASENDE, Ana María (2007). *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Espasa Calpe.
- PLATÓN (2000). *La República III*, Traducción de Emile Chambly, 3 tomos, Madrid: Gredos, [1996].
- POTTE-BONNEVILLE, Mathieu (2007). *Michel Foucault, la inquietud de la historia*, Traducción de Hilda H. García, Buenos Aires: Manantial, [2004].
- POZUELO YVANCOS, José María (2004). 'Los aliados del lector', *La novela española ante el siglo XXI*, Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid, pp. 181-186.
- (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.
- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- PRADO, Javier (del) (2001). 'El yo y la creación de su morada', *Creación espacial y narración literaria*, Grupo de Investigación Temático-Estructural, Sevilla: Editoras: Concepción Pérez, M^a de Cracia Caballos y Ana Raventós, pp. 17-35.
- PRATS, Joaquín (2001). *Enseñar Historia: Notas para una didáctica renovadora en las sociedades contemporáneas*, Mérida: Junta de Extremadura.

- PROPP, Vladimir (1973). *Morphologie du conte*, Paris: Mesnil.
- PROUST, Marcel (1985). *En busca del tiempo perdido (El tiempo recobrado)*, Traducción de Consuelo Berges, t. 7, Madrid: Alianza Editorial, [1919-1927].
- QUEEN, Ellery (2004). *El misterio de los hermanos siameses*, Traducción de Martín Lendínez, Madrid: El País (Serie negra), [1933].
- RASTIER, François y Sylvain AUROUX (1990). 'La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique', *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 9, PULIM: Université de Limoges, 54 pp.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1995). *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- REUTER, Yves (1996). *Introduction à l'analyse du roman*, Paris: Dunod.
- RICOEUR, Paul (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*, Traducción de Graziella Baravalle y María Teresa La Valle, Buenos Aires: Megápolis, [1969].
- (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil.
- (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Traducción de Gabriel Aranzueque, Madrid: Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid.
- (2000). 'Narratividad, fenomenología y hermenéutica', *Anàlisi*, 25, pp. 189-207.
- RIFFATERRE, Michael (1979). *La production du texte*, Paris: Seuil.
- RISCO, Antonio (1987). *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008b). *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid: Editorial Eneida.
- (2008a). 'El nombre de la risa', *Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 16, Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones, 24 pp., en [http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view File/253/194](http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/File/253/194)
- ROMERA CASTILLO, José (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (Siglo XX)*, Madrid: Visor Libros.
- RUDRUM, David (2005). 'Narrative Representation to Narrative Use: Towards the Limits of Definition', *Narrative*, vol. 13, 2, pp. 195-204.
- SAMOYAULT, Tiphaine (2001). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris: Nathan.
- SÁNCHEZ ESPESO, Germán (1979). *Narciso*, Barcelona: Destino.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1989). 'Una realidad en la última novela española', *Ínsula*, pp. 512-513.

- (1992). 'La novela', en *Historia crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona: Crítica.
- (2010). *La novela española durante el Franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid: Gredos.
- SARTORIUS, Nicolás y Javier ALFAYA (1999). *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, Madrid: Espasa Calpe.
- SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'être et le néant. Essai d'onthologie phénoménologique*, Paris: Gallimard.
- (1967). *¿Qué es la literatura?*, Traducción de Aurora Bernárdez, 4ª ed., Buenos Aires: Losada, [1948].
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002). *¿Por qué la ficción?* Traducción de José Luis Sánchez-Silva, S.L.: Lengua de Trapo, [1999].
- SCHMITT, Michel-P. y Alain VIALA (1982). *Savoir-lire, Précis de lecture critique*, Paris: Didier.
- SCHOENTJES, Pierre (2003). *La poética de la ironía*, Traducción de Dolores Mascarell, Madrid: Cátedra, [2001].
- SENNETT, Richard (2001). *La corrosión del carácter*, Traducción de Daniel Najmías, Barcelona: Anagrama, [2000].
- SHAKESPEARE, William (1999). *Hamlet*, Traducción de Luis Astrana, Col. Millenium, S.L.: Unidad editorial, [1603].
- SHKLOVSKI, Víktor (1970). 'El arte como artificio', en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Traducción de Ana María Nethol, Buenos Aires: Signos, [1965], pp. 55-70.
- SOBEJANO, Gonzalo (2003). *Novela española contemporánea (1940-1995)*, Zaragoza: Mare Nostrum.
- (2005). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, 3ª ed., Madrid: Mare Nostrum.
- SOUBEYROUX, Jacques (2001). 'Les apories de la voix narrative et l'assomption du 'je' dans *Recuento* de Juan Goytisolo (1973)', *La voix narrative*, vol. 2, *Cahier de narratologie*, n° 10, CNA, Nice: Sophia-Antipolis, pp. 455-461.
- SOURIAU, Etienne (1950). *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion.
- TACCA, Oscar (1970). *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos.
- TADIE, Jean-Yves (1987). *La critique littéraire au XXe siècle*, Paris: Pierre Belfond.

- TASSEL, Alain (2000). *Narratologie: La métatextualité*, n° 3, CNA, Nice: Sophia-Antipolis.
- TERÁN, Fernando (de) (1999). *Historia del urbanismo en España, III, siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra.
- TODOROV, Tzvetan (1965). *Théorie de la littérature*, Paris: Seuil.
- (1974). *Literatura y significación*, Traducción de González Suárez Gómez, 2ª ed., Barcelona: Planeta, [1967].
- (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris: Seuil.
- (1984). *Critique de la critique*, Paris: Seuil.
- (1987). *La notion de littérature et autres essais*, Paris: Seuil.
- (1988). 'Las categorías del relato literario' en *Análisis estructural del relato*, Traducción de Beatriz Dorriots, México: Premiá, [1982], pp. 159-196.
- (1991). *Crítica de la crítica*, Traducción de José Sánchez Lecuna, Barcelona: Paidós, [1984].
- (2000). *Los abusos de la memoria*, Traducción de Miguel Salazar, Barcelona: Paidós, [1995].
- (2002). 'Los dilemas de la memoria' (Conferencia magistral en la Cátedra latinoamericana Julio Cortázar), Traducción de Dulce Mª Zúñiga, México: Universidad de Guadalajara, 12 pp.
- (2009). *La literatura en peligro*, Traducción de Noemí Sobregués, Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, [2006].
- TYRAS, Georges (1996). *Ed. Posmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble: Université Stendhal.
- UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*, Traducción de Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra, [1982].
- UNAMUNO, Miguel (de) (1995). *Abel Sánchez*, Madrid: Cátedra.
- (2009). *Cómo se hace una novela*, Edición de Teresa Gómez Trueba, Madrid: Cátedra, [1927].
- VALDEÓN, Julio et al. (1977). *Geografía e historia de España y de los países hispánicos*, Madrid: Anaya.
- VALLES CALATRAVA, José R. (1999). 'Ficción y espacio narrativo. Organización y funcionamiento del espacio en *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza',

- Mundos de ficción*, vol. 2, Universidad de Murcia: Servicio de publicaciones, pp. 1527-1534.
- VALLES CALATRAVA, José R. y Francisco ÁLAMO FELICES (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada: Alhulia.
- VALLS, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica.
- VARGAS LLOSA, Mario (2002). *La verdad de las mentiras*, Madrid: Alfaguara.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2007). 'Beaudrillard: cultura, simulacro y régimen de mortandad el sistema de los objetos', *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 16, 2, Madrid: UCM, 9 pp.
- VATTIMO, Gianni (1990). *La sociedad transparente*, Traducción de Teresa Oñate, Barcelona: Paidós, [1985].
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1998). 'Tendencias actuales del comparatismo literario', en *Literatura Comparada: Relaciones Literarias Hispano-Inglesas (Siglo XX)*, Universidad de Almería, pp. 11-24, en <http://www.cica.es/aliens/gittcus>.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1985). *El pianista*, Barcelona: Seix Barral.
- VEGA, María José (2003). *Literatura hipertextual y teoría literaria*, Madrid: Mare Nostrum.
- VILA-SANJUÁN, Sergio (2003). *Pasando páginas: Autores y editores en la España democrática*, Barcelona: Destino.
- VILLANUEVA, Darío (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*, 1ª edición revisada, Madrid: Anthropos, [1977].
- VOLEK, Emile. (1992). 'Notas introductorias', en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Traducción de Emile Volek, Madrid: Fundamentos, [1966].
- VV. AA. (1991). *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid: Taurus.
- VV. AA. (1991). *El debate modernidad posmodernidad*, Compilación y prólogo de Nicolás Casullo, 3ª ed., Buenos Aires: Puntosur, [1989].
- VV. AA. (1985). *Métodos de estudio de la obra literaria* (Coordinación de José María Díez Borque), Madrid: Taurus.
- WADIE SAID, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*, Traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona: Mondadori, [1983].

- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (1991). *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- WEISGERBER, Jean (1978). 'L'espace romanesque: essai de définition', *L'espace Romanesque*, Lausanne: L'Age d'Homme, pp. 9-20.
- WELLEK, René (1968). *Conceptos de crítica literaria*, Traducción de Edgar Rodríguez Leal, Caracas: Edición de la Universidad Central de Venezuela, [1963].
- WELLEK, René y Austin WARREN (1993). *Teoría literaria*, Traducción de José María Gimeno, Madrid: Gredos, [1949].
- ZAVALA, Iris Manuela (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Traducción de Epicteto Díaz Navarro, Madrid: Espasa Calpe, [1969].
- (2009). *La (di)famación de la palabra. Ensayos polémicos de ética y cultura*, Barcelona: Anthropos.
- ZORÁN, Gabriel (1984). 'Toward a theory of space in narrative', *Poetics today*, 5, Durham: Duke University Press, pp. 309-333.
- ZORILLA, José (2011). *Don Juan Tenorio*, 29ª ed. Aniano Peña, Madrid: Cátedra, [1844].

B- PÁGINAS WEB

- <http://cccalafior.blogspot.com.es/2006/09/definicion-de-cultura-segn-la-unesco.html>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Orejudo
- <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/8/pcarriedo.htm>
- http://ulb.academia.edu/MatthieuFGirard/Papers/479385/Cinquieme_etude_lidentite_personnelle_et_lidentite_narrative_Soi-meme_comme_un_autre_-_Ricoeur_
- http://www.academia.edu/487743/Cinquieme_etude_lidentite_personnelle_et_lidentite_narrative_Soi-meme_comme_un_autre_-_Ricoeur_
- <http://www.buenastareas.com/ensayos/Cultura-Para-Edward-Tylor/3566081.html>
- http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carta-a-andres-escrita-desde-las-batuecas-por-el-pobrecito-hablador--0/html/ff7558b8-82b1-11d1-acc7-0002185ce6064_2.html
- <http://www.cineclubdecaen.com/dédoublment/index.html>
- <http://www.naiandei.net/articulos>
- [http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/info/p-1909-L-actualite-en-video.htm?jt=jt_monde\)](http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/info/p-1909-L-actualite-en-video.htm?jt=jt_monde)